SEURAT

SEURAT

L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

SEURAT

PAR

HENRI DORRA ET JOHN REWALD

L'ŒUVRE PEINT

BIOGRAPHIE ET CATALOGUE CRITIQUE

LES BEAUX-ARTS

ÉDITIONS D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

A PARIS

© 1959. DORRA, REWALD
ET S.A.R.L. LES BEAUX-ARTS
Éditions d'études et de documents, Paris.

PRÉFACE

J'avais été frappé, dès le début de mes études sur l'art français, par le manque de véritables monographies scientifiques rassemblant à l'usage des étudiants, des amateurs et des chercheurs, tous les documents et tous les renseignements sur un artiste, sur une époque. Il existait pourtant déjà d'excellents manuels d'histoire et d'histoire littéraire, mais nos prédécesseurs ne nous avaient guère légué, en dehors des histoires générales de l'art, nécessairement assez vite démodées, et d'articles d'analyses scientifiques évidemment fragmentaires, que les admirables études des frères Goncourt ou des travaux isolés comme le Fragonard de Portalis et le Lebrun de Jouin.

Etablir pour chaque artiste français l'inventaire précis de son œuvre, le bilan des documents d'archives et des études imprimées, me paraissait être d'une urgence aussi grande que de rédiger, comme c'était l'usage, le catalogue des musées et des grandes collections.

En 1920, je créais la collection « l'Art Français » dans cette perspective ambitieuse : je comptais publier des monographies sur tous les grands peintres français et les principales étapes de l'histoire de notre art. Je m'assurais la collaboration des meilleurs spécialistes de la peinture, de la sculpture et de l'architecture et, en même temps, j'entreprenais de réunir, selon un plan méthodique, une documentation complète sur trente-cinq artistes français.

Le fruit de ces efforts fut la publication, entre 1920 et 1935, des volumes de la collection « l'Art Français » sur Chardin, La Tour, Manet, Tocque, Pater, Lemoyne, Girardon, etc... Ces ouvrages, dus à différents auteurs, ont au moins ceci en commun que ni la qualité, ni l'objectivité de leur information n'ont jamais été mis en doute. Par leur formule même, documentation aisément utilisable, illustration abondante, tirage important, ils constituaient une innovation en histoire de l'art.

Si les circonstances ne m'ont pas permis, dès lors, de toujours consacrer autant de temps que je l'aurais voulu à cette œuvre passionnante, j'ai du moins eu la satisfaction de voir le succès d'un type d'ouvrage que j'avais défini : depuis vingt-cinq ans, les bibliothèques se sont enrichies d'un grand nombre de monographies sur les artistes. Il ne passe plus guère de mois, de semaine, qu'un ouvrage nouveau ne paraisse sur un peintre à la mode, réunissant une illustration abondante et une longue analyse historique.

Mais si les monographies sont aujourd'hui nombreuses, elles sont cependant rarement fidèles aux principes qui m'avaient semblé la raison d'être de ce genre de livre. La réussite même a incité des éditeurs à publier des études, des catalogues, des recueils d'illustrations hâtivement rédigés et imprimés, où les reproductions et l'appareil scientifique n'offrent plus les garanties d'exactitude et de fidélité nécessaires : un manuel n'est-il pas en effet avant tout un guide ?

Poursuivre la publication de la collection « L'Art Français » ne me semble pas aujourd'hui seulement utile, mais indispensable. Selon les mêmes principes, avec une méthode aussi rigoureuse, une présentation, par contre, modernisée qui variera selon les sujets, un nombre important de monographies paraîtra dans les prochaines années. Les catalogues de l'œuvre de Gauguin, Fragonard, Monet, Berthe Morisot, seront publiés peu après le présent ouvrage.

John Rewald et Henri Dorra sont assurément les meilleurs spécialistes de Seurat ; les travaux qu'ils ont publiés, les plus importants parus sur cet artiste dans les dernières années, les désignaient pour réaliser une œuvre de cette envergure. John Rewald avait, par ailleurs, recueilli de précieux renseignements auprès de Félix Fénéon, de Paul Signac et de sa famille, des amis et des parents encore vivants de Seurat.

De patientes enquêtes, de minutieuses vérifications poursuivies pendant trois décades à travers de nombreux pays, nous permettent aujourd'hui de proposer au public savant un volume digne de ses devanciers. Cet ouvrage présente la somme des connaissances actuelles sur les peintures de Seurat.

GEORGES WILDENSTEIN.

REMERCIEMENTS

Il nous est impossible de citer ici les noms de tous ceux — collectionneurs, directeurs ou conservateurs de musées, historiens d'art, marchands de tableaux, bibliothécaires, etc. — qui nous ont aidés à préparer le présent catalogue. Nous tenons cependant à exprimer tout spécialement notre gratitude à M. Georges Wildenstein, Directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, qui nous a incités à entreprendre ce travail et nous a fait profiter de ses bienveillants encouragements ; à Mme Ginette Cachin-Signac qui a mis à notre disposition des documents préservés par son père, Paul Signac ; à Mme Maria van Rysselberghe qui nous a communiqué les lettres de Signac à son mari, Théo van Rysselberghe ; à Mr. Daniel Catton Rich, Directeur du Worcester Art Museum qui, lors de la grande exposition Seurat à Chicago, nous a facilité l'examen des œuvres à lui confiées ; à Mr. Robert L. Herbert de Yale University dont les avis nous ont été fort utiles ; à MM. Charles Garibaldi de Marseille ; William I. Homer de Princeton University ; Philippe Huisman de Paris ; Georges Keller de New York et Jacques Rodrigues-Henriques de Paris pour maint renseignement important.

Nous remercions de leurs conseils éclairés Mr. Alfred H. Barr, Jr., Directeur des Collections du Museum of Modern Art, New York ; M. Germain Bazin, Conservateur en Chef du Département des Peintures et Dessins du Musée du Louvre, ainsi que Mme Jean Adhémar, Chef du Service d'Études et de Documentation du Département des Peintures du Louvre. L'appui de Mr. Ronald Alley de la Tate Gallery, Londres ; de M. L. Gans du Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo ; de Mr. Paul Grigaut, Conservateur des Peintures du Detroit Art Institute ; du Dr. L. H. Heydenreich du Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Munich, et du Dr. Thomas Honeyman de Glasgow nous a été précieux.

Nous avons bénéficié également de la gracieuse assistance de Mme Huguette Berès, Paris ; de M. César M. de Hauke, Paris ; de Mr. A. McNeill Reid, Londres ; de M. Pierre Matisse, New York ; du Dr. Helmut Ripperger, New York ; de M. Germain Seligman, New York ; et de M. Daniel Wildenstein, New York et Paris.

Nos travaux de recherches ont été effectués surtout à la Frick Art Reference Library à New York, la New York Public Library, la bibliothèque du Museum of Modern Art à New York, la Library of Congress à Washington, D. C., au Courtauld Institute à Londres et à la Bibliothèque Nationale à Paris dont nous remercions les bibliothécaires et assistants de leur patience et ingéniosité. M. Jean Adhémar a tout particulièrement droit à notre gratitude.

Il va sans dire que notre travail n'aurait pu s'accomplir sans la collaboration efficace des collectionneurs particuliers qui nous ont fourni des photographies et des renseignements.

Pour les planches en couleurs, nous sommes redevables au Museum of Modern Art à New York.

Nous sommes obligés à Mrs. Michael Yohn, Mrs. Nathan Haverstock et Miss Patricia Davis qui nous ont assistés dans la préparation du manuscrit.

Que tous, même si leurs noms ne sont pas cités, veuillent trouver ici l'expression de notre vive reconnaissance.

H. D.—J. R.

Marseille, 8 mai 40

Ceci, mon cher John, répond à votre lettre du 2 :

J'étais depuis trois ans à Paris, je connaissais ses musées, la galerie Durand et les toutes dernières expositions du vieux groupe impressionniste quand l'art de Seurat m'a été révélé par « Une baignade (Asnières) », que je voyais à la buvette du « Salon des Artistes indépendants » (15 mai - 1er juillet 1884). Quoiqu'il ne reste pas trace de ma réaction, j'avais pris conscience complète de l'importance de ce tableau : les chefs-d'œuvre qui en étaient la suite logique allaient se succéder sans que ma joie connût de nouveau le piment de la surprise.

Je ne revois pas la contribution de Seurat à la première exposition (10 décembre 1884-janvier 1885) de la « Société des Artistes indépendants ». Et nous voilà, rue Laffitte, à la fameuse « VIIIe exposition de peinture par Mme Marie Bracquem... » (15 mai - 15 juin 1886). C'est là, je crois, que j'ai vu pour la première fois Seurat et lié connaissance avec lui et les peintres qu'il influença.

Fig. 1. — Lettre de Félix Fénéon à John Rewald.

FÉLIX FÉNÉON

ÉCRITS SUR GEORGES SEURAT

Le volume des Œuvres *de Félix Fénéon étant loin de contenir tous les écrits que ce premier exégète de Seurat consacra à son ami, il a paru particulièrement indiqué de réunir ici, en guise de préface, les passages ou notices entières que Fénéon a publiés sur l'artiste — la plupart du vivant de Seurat — en les faisant précéder d'une lettre où il explique comment il connut l'œuvre du peintre, puis fit la connaissance de celui-ci.*

Les quelques extraits des écrits réunis par Jean Paulhan dans : Fénéon, Œuvres, *Paris, N.R.F.,* 1948, *sont reproduits avec la gracieuse permission de MM. Gaston Gallimard et Jean Paulhan.*

***

J'étais depuis trois ans à Paris, je connaissais ses musées, la galerie Durand[-Ruel] et les toutes dernières expositions du vieux groupe impressionniste quand l'art de Seurat m'a été révélé par *Une baignade (Asnières)*, que je voyais à la buvette du « Salon des Artistes indépendants » (15 mai-1er juillet 1884). Quoiqu'il ne reste pas trace de ma réaction, j'avais pris conscience complète de l'importance de ce tableau : les chefs-d'œuvre qui en étaient la suite logique allaient se succéder sans que ma joie connût de nouveau le pigment de la surprise.

Je ne revois pas la contribution de Seurat à la première exposition (10 décembre 1884-janvier 1885) de la « Société des Artistes indépendants ». Et nous voilà, rue Laffitte, à la fameuse « VIIIe exposition de peinture par Mme Marie Bracquem... » (15 mai-15 juin 1886). C'est là, je crois, que j'ai vu pour la première fois Seurat et lié connaissance avec lui et les peintres qu'il influença [1].

***

LES IMPRESSIONNISTES EN 1886 (VIIIe EXPOSITION IMPRESSIONNISTE)

Dès le début, les peintres impressionnistes, dans ce souci de la vérité qui les faisait se borner à l'interprétation de la vie moderne directement observée et du paysage directement peint, avaient vu les objets solidaires les uns des autres, sans autonomie chromatique,

1. Lettre à John Rewald, Marseille, 8 mai 1940 (voir fig. 1).

participant des mœurs lumineuses de leurs voisins ; la peinture traditionnelle les considérait comme idéalement isolés et les éclairait d'un jour artificiel et pauvre.

Ces réactions de couleurs, ces soudaines perceptions de complémentaires, cette vision japonaise, ne pouvaient s'exprimer au moyen des ténébreuses sauces qui s'élaborent sur la palette : ces peintres firent donc des notations séparées, laissant les couleurs s'émouvoir, vibrer à de brusques contacts et se recomposer à distance ; ils enveloppèrent leurs sujets de lumière et d'air, les modelant dans les tons lumineux, osant même parfois sacrifier tout modelé ; du soleil enfin fut fixé sur leurs toiles.

On procédait donc par décomposition des couleurs ; mais cette décomposition s'effectuait d'une sorte arbitraire : telle traînée de pâte venait jeter à travers un paysage la sensation du rouge ; telles rutilances se hachaient de vert. MM. Georges Seurat, Camille et Lucien Pissarro, Dubois-Pillet, Paul Signac, eux, divisent le ton d'une manière consciente et scientifique. Cette évolution se date 1884, 1885, 1886.

Si, dans la *Grande-Jatte* de M. Seurat, l'on considère, par exemple, un décimètre carré couvert d'un ton uniforme, on trouvera sur chacun des centimètres de cette superficie, en une tourbillonnante cohue de menues macules, tous les éléments constitutifs du ton. Cette pelouse dans l'ombre : des touches, en majorité, donnent la valeur locale de l'herbe ; d'autres, orangées, se clairsèment, exprimant la peu sensible action solaire ; d'autres, de pourpre, font intervenir la complémentaire du vert ; un bleu cyané, provoqué par la proximité d'une nappe d'herbe au soleil, accumule ses criblures vers la ligne de démarcation et les raréfie progressivement en deçà. A la formation de cette nappe elle-même, ne concourent que deux éléments, du vert, de l'orangé solaire, toute réaction mourant sous un si furieux assaut de lumière. Le noir étant une non-lumière, ce chien noir se colorera des réactions de l'herbe ; sa dominante sera donc le pourpre foncé ; mais il sera attaqué aussi par un bleu foncé que suscitent les lumineuses régions voisines. Ce singe en laisse sera ponctué par un jaune, sa qualité personnelle, et moucheté de pourpre et d'outremer. Tout cela : trop évidemment, en cette écriture, — indications brutales ; mais, dans le cadre, — dosages complexes et délicats.

Ces couleurs, isolées sur la toile, se recomposent sur la rétine : on a donc non un mélange de couleurs-matières (pigments), mais un mélange de couleurs-lumières. Faut-il rappeler que, pour de mêmes couleurs, le mélange des pigments et le mélange des lumières ne fournissent pas nécessairement les mêmes résultats ? On sait aussi que la luminosité du mélange optique[2] est toujours très supérieure à celle du mélange matériel, ainsi que l'exposent les nombreuses équations de luminosité établies par M. Rood. Pour du carmin violet et du bleu de Prusse d'où naît un gris bleu :

$$\underbrace{50 \text{ carmin} + 50 \text{ bleu}}_{\text{mélange des pigments.}} = \underbrace{47 \text{ carmin} + 49 \text{ bleu} + 4 \text{ noir}}_{\text{mélange des lumières.}} ;$$

2. On démontre facilement ces deux propositions avec les disques de Maxwell. Pour ces questions théoriques, voir notamment la *Théorie scientifique des couleurs, ses applications à l'art et à l'industrie*, 1881, par M. O. N. Rood, de New York. [Note de Fénéon.]

pour du carmin et du vert :

$$50 \text{ carmin} + 50 \text{ vert} = 50 \text{ carmin} + 24 \text{ vert} + 26 \text{ noir}.$$

Efforcés vers l'expression des luminosités extrêmes, on conçoit donc que les impressionnistes — comme, parfois déjà, Delacroix, — veuillent substituer au mélange sur la palette le mélange optique.

M. Georges Seurat, le premier, a présenté un paradigme complet et systématique de cette nouvelle peinture. Son immense tableau, la *Grande-Jatte*, en quelque partie qu'on l'examine, s'étale, monotone et patiente tavelure, tapisserie : ici, en effet, la patte est inutile, le truquage impossible ; nulle place pour les morceaux de bravoure ; que la main soit gourde, mais que l'œil soit agile, perspicace et savant ; sur une autruche, une botte de paille, une vague ou un roc la manœuvre du pinceau reste la même. Et si se peuvent soutenir les avantages de la « belle facture » sabrée et torchonnée pour le rendu, j'imagine, d'herbes rêches, de ramures mobiles, de pelages bourrus, du moins la « peinture au point » s'impose-t-elle pour l'exécution des surfaces lisses, et, notamment, du nu, à quoi on ne l'a pas encore appliquée[3].

Le sujet [de la *Grande-Jatte*] : par un ciel caniculaire, à quatre heures, l'île, de filantes barques au flanc, mouvante d'une dominicale et fortuite population en joie de grand air, parmi des arbres ; et ces quelque quarante personnages sont investis d'un dessin hiératique et sommaire, traités rigoureusement ou de dos ou de face ou de profil, assis à angle droit, allongés horizontalement, dressés rigides : comme d'un Puvis modernisant.

L'atmosphère est transparente et vibrante singulièrement ; la surface semble vaciller. Peut-être cette sensation, qu'on éprouve aussi devant tels autres tableaux de la même salle, s'expliquerait-elle par la théorie de Dove : la rétine, prévenue que des faisceaux lumineux distincts agissent sur elle, perçoit, par très rapides alternats, et les éléments colorés dissociés et leur résultante[4].

***

IIe EXPOSITION DE LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES INDÉPENDANTS (du 20 août au 21 septembre [1886], rue des Tuileries).

MM. Seurat, Signac et Lucien Pissarro sont ici avec la plupart des œuvres qu'ils exposaient deux mois auparavant rue Laffitte. De M. Seurat nous revoyons *Un Dimanche à la Grande-Jatte*, et ses marines de Grandcamp, moroses et si emplies d'air ; et spécimen d'œuvres plus récentes, voici *Un coin de bassin à Honfleur*[5], avec la jetée qui, dans le flamboi

3. Il semblerait que cette phrase fut inspirée directement par Seurat qui méditait alors une composition de nus, *Les Poseuses*, à laquelle il devait se consacrer à partir de l'automne 1886.

4. Article paru dans *La Vogue* du 13-20 juin 1886 et réuni à d'autres écrits de Fénéon (telle l'étude suivante) en une brochure publiée à la fin de cette même année sous le titre : *Les Impressionnistes en 1886*. Cette brochure est réimprimée dans Fénéon : *Œuvres*, p. 71-88.

5. Toujours très méticuleux au sujet des titres de ses toiles, Seurat spécifiera un peu plus tard, dans une lettre à Émile Verhaeren qui s'était rendu acquéreur de ce tableau, que le titre en devrait être : « *Coin d'un bassin (Honfleur)* ou *Le coin d'un bassin*, mais pas un coin et un bassin quelconque. »

du soleil, semble trépider et se volatilise, tandis que les agrès et la mâture d'un navire là interrompent au cadre leur gesticulation commençante.

... Pour résumer ces notes :

En 1886, les maîtres de l'art impressionniste ont tous, sauf MM. Cézanne, Sisley et Caillebotte, présenté des œuvres à l'effarement bovin du public.

Quelques jeunes gens... ont précisé leur personnalité.

Avec MM. Pissarro, Seurat, Dubois-Pillet et Signac s'est affirmée une réforme technique féconde : ce fut en effet le haut et neuf intérêt des expositions de la rue Laffitte et de la rue des Tuileries, leurs salles lumineuses où, dans les cadres blancs, des ciels s'illimitent et flambent. [6] »

***

L'IMPRESSIONNISME AUX TUILERIES — CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE DE « L'ART MODERNE » (à propos de la IIe Exposition de la Société des Artistes Indépendants)

I. Dès l'origine, le mouvement impressionniste se particularisa par la recherche de vives luminosités naturelles, la notation plus complète des réactions des couleurs, une observation exclusive et plus stricte de la vie contemporaine. Ce programme appelait une facture spéciale. On proscrivit les bitumes, les terres de momie, tous les funèbres ingrédients de l'école et de la tradition ; mais on ne répudia pas les mélanges sur la palette, ou, si l'on décomposa les tons, on le fit de façon quelque peu arbitraire et à libres touches ; pour les besoins de la cause, on déclara qu'au recul les couleurs se fondaient en moelleux ensembles ; mais trop souvent c'était là une affirmation gratuite. On peignit par larges empâtements ; les toiles se bosselèrent comme plans en relief. On mit à profit les roueries coutumières ; le jeu de la main varia avec l'effet à reproduire : il eut pour les eaux des glissements et le sillon des poils dans la pâte ; il fut circulaire pour bomber des nuages, roide et preste pour hérisser un sol ; on ne renonça pas aux hasards heureux de la brosse, aux fortuites trouvailles de l'improvisation. — Ces manœuvres, les carnations féminines et les étoffes de M. Renoir leur durent souvent des effets de velouté, de souplesse, de flottement ; elles contribuèrent à mouvementer les campagnes et les marines de M. Claude Monet ; M. Camille Pissarro sembla les négliger. Ce fut, en somme, la cuisine des maîtres de l'impressionnisme, et les résultats étaient à souhait pour séduire les plus réluctants.

Mais n'est-il pas possible d'instituer un tableau de façon précise et consciente ? Un groupe de peintres l'affirme et le prouve. Cette réforme, que faisait pressentir l'œuvre de M. Claude Monet et dont M. Camille Pissarro avait la nette intuition, un nouveau venu, M. Georges Seurat, en prit l'initiative et en établit les termes dans son tableau *Un Dimanche à la Grande-Jatte* (1884-1885). Les tons sont décomposés en leurs éléments constitutifs ; des taches expriment ces éléments : elles s'offrent en une mêlée où leurs proportions respectives sont, on peut dire, variables de millimètre en millimètre ; s'obtiennent ainsi de pacifiques dégradations de teintes, des modelés souples, les colorations les plus délicates... Pour les promoteurs de cette nouvelle peinture, de toute surface colorée s'épandent, avec des forces diverses, des colorations qui vont s'amoindrissant ; elles se pénètrent comme des cercles d'ondes, et le tableau s'unifie, se synthétise en une sensation générale harmonique.

Les premières tentatives dans cette voie datent de moins de deux ans : la période des hésitations est passée ; de tableau en tableau ces peintres ont affermi leur manière, accru leurs observations, clarifié leur science. Des points non encore élucidés. D'après les tableaux de M. Pissarro, une surface colorée n'agit pas seulement par sa complémentaire sur les parties avoisinantes, mais réfléchit sur elles un peu de sa couleur propre, même quand cette surface n'est pas brillante, même quand l'œil ne perçoit pas distinctement ces reflets. L'opinion de M. Seurat et de M. Signac semble moins affirmative. Et, pour prendre un exemple, la promeneuse du premier plan dans *Un Dimanche à la Grande-Jatte* est debout dans l'herbe sans que la moindre tache verte concoure à la formation du ton de sa robe. — Dans un même paysage, M. Camille Pissarro donnera une valeur uniforme aux taches d'orangé solaire, ainsi qu'il semble logique. Avec MM. Seurat et Signac, elle est plus ou moins foncée, selon le plan. Mais l'imperfection de nos couleurs contraindra peut-être M. Pissarro à ces dégradations d'orangé.

Ces recherches se compliquent de recherches industrielles. Des précautions sont à prendre contre la duplicité des couleurs : elles s'attaquent chimiquement entre elles ; la lumière et le temps dénaturent les autres... — De semaine en semaine on pourrait suivre la transformation des orangés. Le blanc d'argent, qui est un blanc à base de plomb, noircit ; le blanc de zinc, qui ne noircit pas, ne couvre pas assez, est maigre : quelle matière inaltérable lui adjoindre pour le rendre gras ? la magnésie ? Le vert véronèse, constamment présent sur la palette impressionniste, est à base de cuivre : dans les mélanges, les blancs à base de plomb ou de zinc le détériorent donc ; et comment avoir un véronèse à base de zinc ? Ces questions ont toujours sollicité les impressionnistes et, spécialement, M. Camille Pissarro [7] ; mais ici l'expérience pour être concluante doit porter sur de longs laps ; — et le peintre qui a le mieux surveillé la fabrication de ses couleurs, est précisément celui dont les couleurs ont le plus noirci, Léonard.

Afin d'éviter les ombres que jettent les empâtements, MM. Pissarro, Seurat, Dubois-Pillet et Signac appliquent leurs couleurs à plat. — Installée par touches rompues, leur pâte peut jouer élastiquement ! elle échappe ainsi au danger du séchage, la craquelure [8]. — Les embus disparaissant derrière le verre comme derrière le vernis, ils mettent...

6. Article paru dans *La Vogue*, puis incorporé dans la brochure *Les Impressionnistes en 1886*, réimprimée dans Fénéon : *Œuvres*, p. 86-88.

7. Seurat, extrêmement jaloux de ses théories et découvertes, refusa apparemment à cette époque de les divulguer. Afin d'obtenir les renseignements techniques pour son article, Fénéon dut s'adresser à Camille Pissarro, qui écrivit en septembre 1886 à son fils Lucien : « M. Fénéon m'a envoyé le brouillon de son article pour revoir certains passages ayant rapport à la technique. Je crains que cela ne soit trop bien expliqué et que les peintres ne nous jouent. J'aurais bien voulu qu'il s'adressât à Seurat, mais c'est impossible. »

8. Alors que les œuvres de Seurat échappent, en effet, généralement aux craquelures, on en trouve dans la bordure de la *Grande-Jatte*, ajoutée après coup (voir note 9), ainsi que dans celle de sa dernière œuvre, le *Cirque*, ici dues sans doute à une exécution hâtive.

leurs toiles sous verre : elles n'ont donc rien à craindre du saurage, inévitable avec les plus purs vernis. — Enfin, à l'exclusion du cadre d'or destructif des tons orangés, ils adoptent provisoirement le cadre classique de l'impressionnisme, le cadre blanc, dont la neutralité est bienveillante à tous les voisinages, s'il contient, pour atténuer sa crudité, du jaune de chrome clair, du vermillon et de la laque [9].

II. Les marines de M. Seurat s'épandent calmes et mélancoliques, et jusque vers de lointaines chutes du ciel, monotonement, clapotent. Un roc les opprime, — *le Bec du Hoc* ; des suites de voiles s'y affirment en triangles scalènes, — *la Rade de Grandcamp*, *Bateaux*. Une peinture insoucieuse de toute gentillesse de couleur, de toute emphase d'exécution, et comme austère, de saveur amère, salée. Si ces paysages s'animent de figures, elles assument des contours géométriques : cette méditante femme de *la Seine à Courbevoie*, ces deux Parisiennes d'un croqueton pris à *Courbevoie*, ces promeneurs d'*Un Dimanche à la Grande-Jatte*, — le canotier dorsalement couché qui fume, les jeunes filles dont le torse, d'une verticalité de gnomon, jaillit de l'herbe soleillée où s'annulent les robes. Et, en valeurs imperturbablement notées, personnages, arbres, barques, bêtes se distribuent sur les divers plans du tableau. Cette faculté de donner la sensation de l'atmosphère est appréciable surtout dans le dernier et le plus exquis tableau de M. Seurat, *Coin d'un bassin à Honfleur*[10]. »

[*Après avoir commenté les œuvres de Signac, Dubois-Pillet, Angrand, etc., exposées aux Indépendants, Fénéon poursuit*] :

Contre la réforme promulguée par les trois ou quatre peintres que concernent

9. Pour conférer plus d'unité à ses tableaux, Seurat commença, à un moment donné, à limiter ses toiles par une mince bordure faite de petites touches, nettement séparée du sujet même et qui, variant selon les teintes voisines, prévient un heurt trop brusque entre le tableau et le cadre blanc. Mais l'historique de ces bordures s'avère extrêmement difficile à établir ; Fénéon qui, par la suite, notera scrupuleusement les diverses transformations des cadres inventés par Surat, ne mentionnera ces bandes peintes qu'en 1889.

Certaines de ces bordures ont nettement été ajoutées par l'artiste à des œuvres terminées, car un examen minutieux les montre appliquées sur une surface déjà couverte, faisant partie de l'étendue même du tableau. Cela s'applique surtout à plusieurs paysages de 1885-1886 et expliquerait pourquoi Fénéon n'en parle pas encore en cet article de 1886. Le cas le plus flagrant d'un liseré ajouté après coup est celui de la *Grande-Jatte* dont un rentoilage récent a révélé qu'elle avait été enlevée de son châssis originel et clouée sur un autre, légèrement plus grand, dans le but évident d'obtenir un surcroît de surface vierge sur laquelle l'artiste pouvait peindre une bande colorée sans réduire pour autant la composition elle-même.

A part le liséré peint à droite et à gauche seulement de l'étude pour *Les Poseuses* (N° 177 du présent catalogue), qui date de 1886-1887, les bordures appliquées sur la toile blanche ou le bois nu, c'est-à-dire *prévues* dès le commencement de l'exécution du tableau et peintes simultanément, apparaissent pour la première fois sur des œuvres exécutées en 1889. C'est en automne de cette même année que Fénéon signale cette innovation. Il faut croire que c'est à partir de cette époque que Seurat a pourvu certaines de ses toiles antérieures de bordures similaires. Désormais, *toutes* ses œuvres, toiles et panneaux, s'orneront de bandes « simultanées » dont quelques-unes montrent deux couches distinctes, comme si l'artiste avait *renforcé* ultérieurement les bordures originelles — généralement plus pâles — en leur superposant des touches de tonalités plus fortes. C'est sur des paysages de Gravelines (1890) que ces tonalités plus fortes se remarquent pour la première fois. Il paraîtrait que, satisfait par le résultat, Seurat ait alors *renforcé* les bordures de plusieurs toiles anciennes. Cette tendance du peintre à accentuer progressivement les lisérés est confirmée par sa dernière œuvre, le *Cirque*, qui est entourée d'une bordure d'un bleu plus prononcé que toutes les bandes antérieures.

A ces bordures s'ajouteront parfois d'étroits cadres intérieurs peints par l'artiste, puis des cadres colorés (voir note 23).

10. Fénéon a ici changé le titre de ce tableau selon les indications de Seurat (voir note 5).

ces notes, les arguments affluent, inoffensifs. « L'uniformité, l'impersonnalité de l'exécution matérielle privera leurs tableaux de toute allure distinctive ». C'est confondre la calligraphie et le style. Ils différeront, ces tableaux, parce que le tempérament de leurs auteurs différera. — « Un Pissarro récent, un Seurat, un Signac ne sauraient se distinguer », proclament les critiques. Toujours les critiques ont fait avec orgueil les plus pénibles aveux. — On accuse enfin ces peintres de subordonner l'art à la science. Ils se servent seulement des données scientifiques pour diriger et parfaire l'éducation de leur œil et pour contrôler l'exactitude de leur vision. Le professeur O. N. Rood leur a fourni de précieuses constatations. Bientôt la théorie générale du contraste, du rythme et de la mesure, de M. Ch. Henry [11], les munira de nouveaux et très sûrs renseignements... La vérité est que la méthode néo-impressionniste exige une exceptionnelle délicatesse d'œil : fuiront effarés de sa loyauté dangereuse tous les habiles qui dissimulent par des gentillesses digitales leur incapacité visuelle. Cette peinture n'est accessible qu'aux *peintres* : les jongleurs des ateliers devront tourner leurs efforts vers le bonneteau ou le bilboquet.

M. Monet ni tels autres n'oseront, malgré l'exemple de M. Camille Pissarro, leur doyen, recommencer la lutte contre le public, les marchands et les acheteurs : mais un compromis ralliera leur faire à celui des dissidents. Quant aux recrues de l'impressionnisme, c'est vers l'analyste Camille Pissarro et non vers Claude Monet qu'elles s'orienteront [12].

***

LE NÉO-IMPRESSIONNISME — CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE DE « L'ART MODERNE » (à propos de la IIIe Exposition de la Société des Artistes Indépendants, Pavillon de la Ville de Paris, rue de Grenelle, 26 mars-3 mai 1887).

C'est cette tendance au noir, finalement effet dépressif, qui est le faible de toute peinture antérieure. (Gustave Kahn.)

Une salle de la IIIe Exposition de la Société des Artistes Indépendants (Pavillon de la Ville de Paris) est affectée à quelque cinquante tableaux [néo-]impressionnistes. Signataires : MM. Georges Seurat, Paul Signac, Dubois-Pillet, Lucien Pissarro et Charles Angrand. Nous essaierons ici de formuler, plus complètement qu'en 1886 [13], l'impor-

11. Né en 1859, comme Seurat, Charles Henry avait déjà publié une *Introduction à une esthétique scientifique*. Il collaborait, en même temps que Fénéon, à *La Vogue* qui annonça de lui, en octobre 1886, un *Cercle chromatique* (sous presse) et un *Rapporteur esthétique* (en construction). L'allusion de Fénéon concerne le *Cercle chromatique, présentant tous les compléments et toutes les harmonies de couleurs, avec une introduction sur la théorie générale de la dynamogénie, autrement dit du contraste, du rythme et de la mesure*, qui devait paraître en 1888-1889. Seurat connut Henry par Fénéon et suivit de près ses recherches afin d'en appliquer les résultats à ses œuvres.

12. Fénéon : L'Impressionnisme aux Tuileries, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 19 septembre 1886. Cet article n'a pas été incorporé dans Fénéon : *Œuvres*.

13. Voir *L'Art Moderne*, Numéro du 19 septembre 1886 : *L'Impressionnisme aux Tuileries*. [Note de Fénéon].

tance de la réforme essayée par eux et par leur aîné M. Camille Pissarro ; — le lecteur bruxellois voudra bien se rappeler les toiles de MM. Camille Pissarro et Georges Seurat qu'il a vues au dernier Salon des Vingtistes [14].

I. Latent dans Turner et Delacroix (la Chapelle des Saints-Anges, à Saint-Sulpice, etc.), l'Impressionnisme tenta de se formuler en un système avec Édouard Manet, MM. Camille Pissarro, Renoir, Claude Monet, Sisley, Cézanne et Ludovic Piette. Ces peintres se particularisaient par une excessive sensibilité aux réactions des couleurs, par une tendance à la décomposition des tons et par un effort à investir leurs toiles d'intenses clartés. Dans le choix des sujets, ils proscrivaient l'histoire, l'anecdote et le rêve, et, comme discipline de travail, prônaient l'exécution rapide et directe devant la nature.

Si l'on veut que le mot « Impressionnisme » conserve un sens un peu net, il faut en étiqueter l'œuvre des seuls luministes. S'éliminent donc Miss Mary Cassatt, MM. Degas, Forain, Raffaëlli qu'un public désorienté engloba sous la même dénomination que MM. Camille Pissarro et Claude Monet : tous, il est vrai, cherchaient une expression sincère de la vie moderne, méprisaient les us de l'école, et ils s'exhibaient en commun.

On se souvient des premières expositions impressionnistes. Parmi les toiles définitives et les bariolages féroces, s'éberluait la constitutionnelle bêtise du public. Qu'une couleur suscitât sa complémentaire, l'outremer, du jaune, le rouge, du bleu vert... lui semblait démentiel ; et les plus graves physiciens lui eussent affirmé, d'une voix doctorale, que l'effet définitif de l'obscurcissement sur toutes les couleurs du spectre est d'y ajouter virtuellement des quantités de plus en plus grandes de lumière violette, — il se fût toujours cabré devant les violacis d'ombre d'un paysage peint. Accoutumé aux sauces bitumineuses que cuisinent les maîtres-coqs des écoles et des académies, la peinture claire l'estomaquait...

Quant à la technique, rien de précis encore : les œuvres impressionnistes s'offraient en une allure d'improvisation : c'était sommaire, brutal et approximatif.

II. Cette technique rigoureuse, l'Impressionnisme la possède depuis 1884-1885. M. Georges Seurat en fut l'instaurateur.

L'innovation de M. Seurat, implicitement contenue déjà dans telles œuvres de M. Camille Pissarro, a pour base la division scientifique du ton. Voici : au lieu de triturer sur la palette les pâtes dont la résultante fournira à peu près la teinte de la surface à représenter, — le peintre posera sur la toile des touches figurant la couleur locale, c'est-à-dire, celle que prendrait la dite surface dans la lumière blanche — (sensiblement la couleur de l'objet vu de très près). Cette couleur qu'il n'a pas achromatisée sur sa palette, il l'achromatise indirectement sur la toile, en vertu des lois du contraste simultané, par l'intervention d'autres séries de touches, correspondant :

1° A la portion de la lumière colorée qui se réfléchit, sans altération, sur la surface — (ce sera, généralement, un orangé solaire) ;

14. Ils avaient été invités à participer en février 1887 à l'exposition bruxelloise de la Société des Vingt dont la revue *L'Art Moderne* était l'organe.

2° A la faible portion de la lumière colorée qui pénètre plus loin que la surface et qui est réfléchie après avoir été modifiée par une absorption partielle ;

3° Aux reflets projetés par les corps voisins ;

4° Aux complémentaires couleurs ambiantes.

Touches qui s'effectuent non par un sabrage au pinceau, mais par l'application de menues taches colorantes.

De cette manière d'opérer, voici quelques prérogatives :

A. Ces touches se composent sur la rétine, en un mélange optique. Or, l'intensité lumineuse du mélange optique est beaucoup plus considérable que celle du mélange pigmentaire. C'est ce que la physique moderne exprime en disant que tout mélange sur la palette est un acheminement vers le noir ;

B. Les proportions numériques des gouttes colorantes pouvant, sur un très petit espace, varier infiniment, les plus délicats glissements de modelé, les plus subtiles dégradations de teintes se peuvent exactement traduire ;

C. Cette maculature de la toile ne suppose aucune adresse manuelle, mais seulement — oh ! seulement — une vision artiste et exercée [15].

III. Le spectacle du ciel, de l'eau, des verdures varie d'instant en instant, professaient les premiers impressionnistes. Empreindre une de ces fugitives apparences sur le subjectile, c'est le but. — De là résultaient la nécessité d'enlever un paysage en une séance et une propension à faire grimacer la nature pour bien prouver que la minute est unique et qu'on ne la reverrait jamais plus.

Synthétiser le paysage dans un aspect définitif qui en perpétue la sensation, à cela

15. Une fois de plus, Fénéon s'était adressé à Camille Pissarro pour les précisions techniques, et celui-ci avait écrit en avril 1887 à Signac : « J'ai été assez embarrassé, un moment, par les renseignements que M. Félix Fénéon m'avait prié de lui donner sur notre façon de travailler, et certaines observations à faire sur des analyses de couleurs. Ce n'est pas facile, ne voulant pas trop déchirer le voile mystérieux d'un côté et cependant ne pouvant refuser de satisfaire M. Fénéon qui, en somme, a été fort aimable pour nous. Je voulais ne dire que ce que le public pouvait comprendre. J'ai été fort insuffisant. Je crois même que mes observations ne sont pas arrivées à temps pour la correction à l'imprimerie... Ce que je regretterai le plus (j'ai été en retard), c'est le conseil que je donnais de généraliser le plus possible quand il s'agit de la personnalité de l'artiste, excepté une chose que je pensai devoir souligner, c'est de ne pas manquer de mettre Seurat en avant quand il s'agit de celui qui a donné l'impulsion au mouvement scientifique. »

Après la parution de l'article, Pissarro dira dans une nouvelle lettre à Signac : « Il y a bien quelques erreurs ou plutôt quelques parties mal définies (tels que les reflets et l'orangé du soleil), mais le principal est l'ensemble de l'article sur Seurat... » Quant aux passages le concernant, Pissarro y trouvera « trop de fleurs pour le doyen qui ne fait que suivre, en somme. » Il jugera aussi l'article « trop agressif vis-à-vis des anciens maîtres de l'Impressionnisme qui y verront évidemment de la malveillance ».

Pissarro se trouvait dans une position difficile, ne voulant point, d'un côté, désobliger Fénéon dont les questions témoignaient de son souci d'exactitude, ni, de l'autre, porter ombrage à Seurat. Quant à sa propre position, il l'avait clairement définie dans une lettre du 25 février 1887 à son fils Lucien, dans laquelle il déplora la « prudence » de Seurat, ajoutant qu'il ne reconnaissait « pas de *secret* en peinture que celui de son propre sentiment artistique, ce qui n'est pas facile à chiper ! ! ! »

tâchent les néo-impressionnistes. (Au surplus, leur faire ne s'accommode point des hâtes et comporte un travail d'atelier.)

Dans leurs scènes à personnages, même éloignement de l'accidentel et du transitoire. Aussi des critiques épris d'anecdotes geignent : on nous montre des mannequins, non des hommes. Ces critiques ne sont pas las des portraits du Bulgare qui semblent questionner : Devinez ce que je pense ! Ils ne s'affligent point de voir sur leur mur un monsieur dont la dicacité s'éternise en un malin clignement d'œil, ou quelque éclair depuis des années en route.

Les mêmes, perspicaces toujours, comparent les tableaux néo-impressionnistes à de la tapisserie, à de la mosaïque, et condamnent. Exact, cet argument serait de piètre valeur ; mais il est illusoire : un recul de deux pas, — et toutes ces versicolores gouttes se fondent en ondulantes masses lumineuses ; la facture, on peut dire, s'évanouit : l'œil n'est plus sollicité que par ce qui est essentiellement la peinture.

Que cette exécution uniforme et comme abstraite laisse intacte l'originalité de l'artiste, la serve même, — est-il besoin de le noter ? En fait, confondre Camille Pissarro, Dubois-Pillet, Signac, Seurat... serait imbécile. Chacun d'eux impérieusement accuse sa disparité, — ne serait-ce que par son interprétation propre du sens émotionnel des couleurs, par le degré de sensibilité de ses nerfs optiques à telle ou telle stimulation, — mais jamais par le monopole d'agiles trucs.

Parmi la cohue des machinaux copistes des extériorités, ils imposent, ces quatre ou cinq artistes, la sensation même de la vie : c'est que la réalité objective leur est simple thème à la création d'une réalité supérieure et sublimée où leur personnalité se transfuse.

Menuiserie. — Un commencement d'abandon du cadre strictement plan et blanc se remarque. Le néo-impressionnisme portera cet été de larges cadres de chêne à liséré intérieur blanc de quelques centimètres. Galamment ceux de M. Albert Dubois-Pillet s'adornent d'astragales. Ceux de M. Ch. Angrand sont d'or mat. Tous restent rectangulaires, — encore qu'il semble plus équitable de circonscrire un paysage ovalement ou circulairement [16].

IV. [*Commentant, par ordre alphabétique, les envois de Ch. Angrand, M. Luce, Lucien Pissarro et A. Dubois-Pillet, Fénéon en arrive aux œuvres de Seurat pour terminer avec un paragraphe sur Signac.*] M. Georges Seurat. — Une étude de nu, *Poseuse*, qui glorifierait les plus altiers musées [17]. Des marines d'Honfleur, et la merveille de ces ciels infinis. A fixer leur caractère de sérénité, concourt la prédominance des lignes horizontales. Tout autrement se distribue la dynamogénie [18] des glorieux paysages de M. Paul Signac... [19] »

16. Par la suite, Luce devait effectivement peindre quelques vues de Paris sur toiles ovales.
17. Seurat offrit probablement ce panneau à Fénéon qui, plus tard, devait acquérir, de la succession de l'artiste, ses deux pendants. Tous les trois l'accompagneront toujours en ses moindres déplacements. Après sa mort ils seront achetés par le Louvre.
18. La dynamogénie qui préoccupait alors Ch. Henry (aux recherches duquel Signac allait collaborer) est mentionnée ici pour la première fois dans une critique d'art.
19. Fénéon : Le néo-impressionnisme, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 1er mai 1887. Cet article n'a pas été incorporé dans Fénéon : *Œuvres*.

EXPOSITIONS DE LA « REVUE INDÉPENDANTE »

[Janvier 1888]. M. Georges Seurat dota l'impressionnisme d'une technique apte plus qu'aucune à résoudre harmonieusement les conflits de lumières. Il expose la *Rade de Grandcamp*, procession lente de voiles triangulaires, et une autre marine où vacille une colonne de soleil : leur immensité angoisse [20].

[Février 1888]. De l'abrupt littoral de Grandcamp qui suit la ligne inférieure du cadre, le petit promontoire du Bec du Hoc se hausse hargneusement sur la mer calme et triste : Georges Seurat, 1885 [21].

***

LE NÉO-IMPRESSIONNISME A LA IVe EXPOSITION DES ARTISTES INDÉPENDANTS (Pavillon de la Ville de Paris, 22 mars-3 mai 1888).

La « Société des Artistes Indépendants » prospère. Des sept cents toiles qu'elle catalogue, beaucoup ne sont point inférieures à celles dont se targuera le Salon [officiel] dans deux mois. Mais les années sont rares où s'append au Palais de l'Industrie quelque spécimen de l'impressionnisme périmé, un Forain, un Zandomeneghi, un Renoir, tandis que le Pavillon de Paris s'orne avec emphase du néo-impressionnisme en sa fleur.

Au groupe initial de MM. Seurat, Camille et Lucien Pissarro, Dubois-Pillet et Signac, accru, en 1887, de MM. Luce et Angrand, plusieurs jeunes peintres se rallient en cette année : les piperies du vieil impressionnisme ne lui recrutent plus d'adhérents. C'est aux néo-impressionnistes que va désormais l'attention. Parmi eux, il en est deux ou trois dont la vision est non moins délicate et artiste que celle des Morisot, des Monet, des Gauguin ; or, les qualités de leur vision, ils ne les embourbent pas sur la palette : elles sont mises en pleine valeur par une technique définie et raisonnée. On sait quel surcroît de puissance expressive cette technique apporte à l'œuvre récente de M. Camille Pissarro. Cependant les vieux routiers de l'impressionnisme, sauf ce Pissarro — le mieux doué d'entre eux certes, — s'obstinent à exercer au hasard leur bravoure maniaque, à lancer des onomatopées qui ne s'agglutineront jamais en phrases. Leurs improvisations documentent glorieusement la transition de la peinture opaque à la peinture lucide : mais le temps est venu des œuvres complètes et décisives.

[*Passant ensuite en revue les envois de Luce, Angrand, Lucien Pissarro, Léo Gausson — une des nouvelles recrues, — Dubois-Pillet, Seurat — auquel il consacre le plus long passage — et de Signac, Fénéon discute aussi leurs innovations d'encadrement, en parlant d'abord d'une bordure décorée par Dubois-Pillet*] : ... La toile s'entoure d'un cadre en couronne où circuitent de franches

20. Fénéon : Exposition de la Revue Indépendante, *Revue Indépendante*, février 1888 ; article réimprimé dans Fénéon : *Œuvres*, p. 120.
21. Fénéon : A la Revue Indépendante, *Revue Indépendante*, mars 1888 ; article réimprimé dans Fénéon : *Œuvres*.

variations violettes. Le cadre sort de sa neutralité, prend une existence propre. Est-il peint pour la mise en valeur du tableau ou vice-versa ? Question en quoi réside l'inconvénient de cette polychromie renouvelée des tentatives moins systématiques et déjà anciennes de Gauguin et de Mary Cassatt [22]. L'essai de M. Seurat est plus licite, sauf réserves.

Les avantages du cadre blanc sont bien évidents. Aussi M. Seurat, loin d'adopter le cadre *en couleur*, note simplement sur son cadre blanc les réactions des couleurs voisines [23]. S'il s'arrête, c'est fort bien. Mais parfois, ce cadre influencé par le tableau et qui jusque-là reste philosophiquement *blanc* et *abstrait*, il l'imagine circonscrivant *dans la réalité* le paysage et, selon la logique de cette inutile hypothèse, il le ponctue d'orangé ou de bleu suivant que le soleil est derrière ou devant le spectateur, suivant, donc, que le cadre est dans la lumière ou dans l'ombre : et le cadre, tout en restant blanc, acquiert, comme dans le système de M. Dubois-Pillet, une réalité absurde [24].

M. Seurat n'expose que deux peintures : une *Parade de Cirque*, intéressante en tant qu'application à un nocturne d'une méthode qui ne s'évertua guère qu'à des effets de plein jour, et un vaste tableau d'une sérénité souriante et suprême, les *Poseuses*, qui apparaît comme le plus ambitieux effort de l'art nouveau. Nues, dessinées par la couleur et par la lumière selon un style pur ineffablement, les jeunes femmes se distribuent ainsi : l'une est debout sur un carré de linge parsemé de pétales, les bras allongés et les mains unies, les yeux un peu contractés par la fatigue et l'extase de la pose ; à droite et de profil, enfantine et fine, toute de courbes allègres au dos, au ventre, à la nuque, l'autre enfile ses bas ; l'autre, à gauche, vue de dos, les coudes aux hanches, est assise sur un coussin. Pour fond le mur gris et la moitié du tableau de *la Grande-Jatte* actionnés par les chairs et les étoffes et par l'éclairage de l'atelier. A terre et sur les tabourets, chapeaux à plumes, bottines, éventails, corsets, oranges, fleurs. Par une fantaisie pseudo-scientifique, l'ombrelle rouge, l'ombrelle paille et le bas vert s'orientent selon la direction qu'ont le rouge, le jaune et le vert sur le cercle chromatique d'Henry. La houle d'un rythme glorieux et calme vivifie formes et colorations, et cette œuvre humilie dans le souvenir les nus des galeries et des légendes.

Huit fusains formulent par des ondulations du blanc au noir, jamais par un tracé descriptif, une chanteuse du Divan Japonais, la pointe du pied vers le globe de gaz, des chanteuses du Concert Européen et de la Gaîté Rochechouart, un Dîneur sa serviette autour du cou, une femme près d'une fenêtre, un Balayeur, etc. [25]. »

***

Ve EXPOSITION DE LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES INDÉPENDANTS (84, rue de Grenelle [3 septembre-4 octobre 1889]).

Environ cent vingt peintres exposent aux Indépendants. Parmi eux se cataloguent les principaux néo-impressionnistes, sauf Camille Pissarro, qui se tient à l'écart des bagarres juvéniles [26], sauf encore MM. Charles Angrand, Théo van Rysselberghe, Willy Finch et Mlle Anna Boch [27].

A la confection des tableaux de MM. Signac et Seurat ne participent que les couleurs prismatiques. C'est dire que, supposées les couleurs fournies par les tubes échelonnées sur la palette dans l'ordre du prisme, on n'unira jamais que les couleurs consécutives : et la bande spectrale, ainsi restituable sans solution de continuité, sera, sur tout son parcours, susceptible de s'élargir par l'intervention du blanc, de façon à constituer un rec-

22. Dès 1879, Mary Cassatt avait exposé avec les impressionnistes une toile entourée d'un cadre jaune et une autre d'une cadre vert. L'année suivante, Pissarro avait montré une série d'eaux-fortes montées sur papier jaune dans des cadres violets.

23. En dépit des précisions offertes d'année en année par Fénéon, le problème des cadres peints par Seurat ne paraît pas moins complexe que celui des bordures (voir note 9). L'artiste entourait certains tableaux de minces cadres intérieurs — semblables à des passe-partout, s'insérant entre la toile et le cadre propre — et d'autres de cadres véritables ; dans les deux cas ceux-ci étaient couverts de couleurs assorties aux surfaces qu'ils bordaient, lesquelles se trouvent ainsi prolongées et limitées à la fois. Comme certains d'entre eux ont été ajoutés plus tard par l'artiste (ainsi, la petite *Poseuse debout* de 1886-1887 fut dotée d'un cadre intérieur en 1890), il paraît impossible d'en tracer l'historique. Cependant on sait, d'une part, que la *Grande-Jatte* était pourvue d'un cadre blanc, puisqu'elle apparaît ainsi dans le fond des *Poseuses*, et que, d'autre part, le premier essai d'un cadre peint date de l'été 1887 ; ce cadre fut simultané au tableau qu'il entoure. En effet, le 16 juin de cette année, Camille Pissarro écrivit à Signac au sujet des grandes *Poseuses*, alors en cours d'exécution :

« Ce sera évidemment une très belle chose, mais ce qui sera très surprenant, ce sera l'exécution de l'encadrement. J'en ai vu un commencement... Le tableau n'est plus du tout le même dans le blanc ou toute autre matière. Positivement, on n'a idée du soleil ou du temps gris que par ce complément indispensable. »

Les cadres originaux de Seurat sont extrêmement rares. Plusieurs de ses œuvres portent aujourd'hui des petits cadres intérieurs ou même de larges cadres peints qui ne sont *pas* de la main de Seurat (le marchand parisien Étienne Bignou, notamment, en fit confectionner et le Louvre vient précisément d'enlever un tel cadre apocryphe au *Cirque*).

Ce qui paraît troublant, c'est que les cadres de la *Parade* et des *Poseuses*, contre lesquels Fénéon s'élève plus loin dans cet article, ont disparu. L'artiste se serait-il rendu aux objections de son ami — malgré l'enthousiasme de Pissarro — en supprimant ces cadres, ou bien les possesseurs successifs de ces tableaux les auraient-ils enlevés parce qu'ils les trouvaient aussi gênants que Fénéon ? En tout cas, en 1890, lorsqu'il formulera ses théories, Seurat aura soin de préciser : « Le cadre est dans l'harmonie opposée à celles des tons, des teintes et des lignes du tableau. »

24. Émile Verhaeren dira plus tard qu'ayant « songé qu'à Bayreuth on assombrissait la salle afin de présenter la scène douée de lumière comme unique centre d'attention [ce qui était une innovation à l'époque], ce contraste de la grande clarté et des ténèbres fit adopter à Seurat des encadrements sombres tout en les maintenant, comme par le passé, complémentaires ». Un des rares cadres préservés est celui de *Honfleur, un soir* (N° 171).

25. Fénéon : Le Néo-Impressionnisme, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 15 avril 1888. Cet article n'a pas été incorporé dans Fénéon : *Œuvres*.

26. Dès la fondation de la Société des Artistes Indépendants, Camille Pissarro avait déclaré que ses Salons annuels devaient être réservés aux jeunes qui ne disposaient de nulle autre occasion de montrer leurs œuvres. Il avait donc refusé sa participation, tandis que son fils Lucien y exposait régulièrement. De plus, il venait de se détacher du groupe néo-impressionniste. Sa défection sera — au cours de cet article — expliquée comme suit par Fénéon : « Si foncière et authentique que soit l'originalité de tel et tel néo-impressionniste, leur technique a dû influer sur le développement de cette originalité, ou, mieux, sur son orientation. Pour Camille Pissarro était impossible sans heurt un jeu d'accommodation entre son art, fixé par tant de chefs-d'œuvre de sa vie déjà longue, et la jalouse technique qu'il adoptait en 1886. Ayant accru sa lucidité d'analyse dans cette expérience, il revint donc, en la modifiant un peu, à son ancien crépitement de touches inextricables. — Ces fluctuations, M. Lucien Pissarro les subissait en même temps. »

27. Les trois derniers étaient des membres du groupe des *Vingt* à Bruxelles qui avait invité Seurat à participer à ses expositions de 1887 et de 1889 (et l'invitera encore en 1891). Parmi les autres invités des *Vingt* entre 1887 et 1889 figurent Pissarro, Dubois-Pillet, Signac, Cross et Luce. Leur apparition à Bruxelles recruta de nombreux adeptes au néo-impressionnisme parmi les membres des *Vingt*, dont van Rysselberghe Finch et Anna Boch qui exposeront effectivement avec les Indépendants à Paris en 1890.

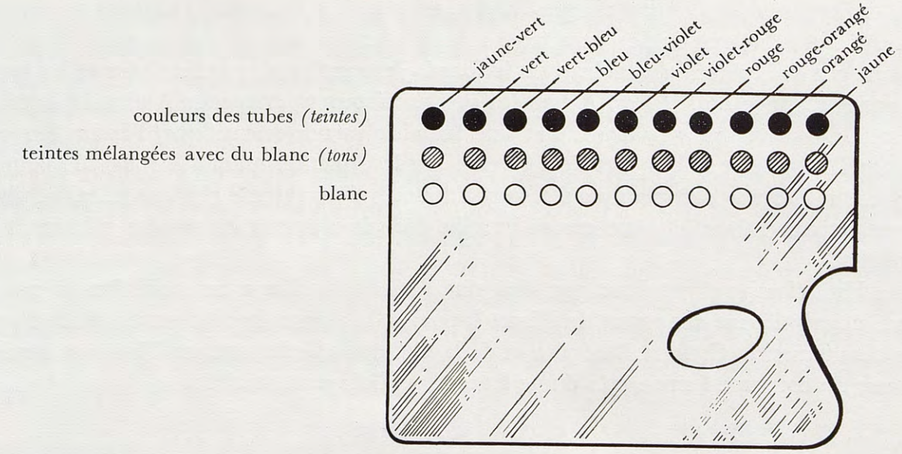


Fig. 2. — Schéma de la palette de Seurat.

tangle chromatique qui serait au cercle chromatique ce qu'est un planisphère à une mappemonde [28].

M. Seurat sait bien qu'une ligne, indépendamment de son rôle topographique, possède une valeur abstraite évaluable. Dans chacun de ses paysages les formes sont gouvernées par une ou deux directions appariées aux teintes dominantes et avec lesquelles les lignes accessoires sont astreintes à contraster. Que l'on remarque, dans le *Crotoy* (Après-Midi), cette bande de sable qui délègue des coins vers le littoral, et ce nuage à figure de méduse ou de champignon qui laisse choir des filaments verticaux sur l'horizontale du fond : ce sont sensiblement des oppositions à angle droit ; mais ce sont de telles oppositions que prodigue M. Jules Chéret, et peut-être leur doit-il l'efficacité de ses affiches [29]. Si nativement loyal, l'art de M. Seurat songe à peine à dissimuler ces recherches, et la plausibilité des spectacles en pâtit. Les nuées conchoïdes du *Crotoy* (Matin) sont peu persuasives. On voudrait moins ankylosés les personnages qui circulent sur le quai de *Port-en-Bessin* : si l'allure du baby errant est charmante et vraie, le vague douanier et la porteuse de fagots ou de varech restent improbables ; ce douanier, nous le connaissons depuis deux ans : il était régisseur dans *la Parade* du même M. Seurat.

Ces deux *Crotoy* sont entourés d'une bordure peinte sur la toile même : une telle disposition supprime les barres d'ombre que porterait un relief et permet de colorier le cadre au fur de l'exécution du tableau [30]. Ce cadre est théoriquement blanc, puisque seules

28. Voir fig. 2 et Homer : Notes on Seurat's Palette, *Burlington Magazine*, mai 1959.

29. On sait que Seurat collectionnait les affiches de Chéret, que Fénéon appelle ailleurs « le Tiépolo du double colombier ». Selon Verhaeren, Seurat étudiait ces affiches afin d'en démonter les moyens d'expression et d'en surprendre les secrets esthétiques.

30. Voir à ce sujet, p. XVI, note 9.

sont marquées les complémentaires qu'émettent les couleurs limitrophes. A ces réactions normales, M. Seurat ajoutait, l'année dernière encore, un autre élément : le bleu ou l'orangé, suivant que la lumière tombait sur le paysage d'arrière en avant ou d'avant en arrière ; on ne peut que le louer d'avoir renoncé à ces pratiques qui admettaient à l'existence le cadre. C'est sur la bande coloriée que M. Seurat trace en pâles lettres son nom. Pour parachever la toilette de ces tableaux, il faudrait les protéger d'une glace et substituer un monogramme à une signature toujours trop littéraire. »

[*Suivent des commentaires sur les œuvres exposées par Signac, Dubois-Pillet, Luce, Lucien Pissarro (avec un paragraphe sur Camille Pissarro, voir note* 26*), Hayet et Gausson aussi bien que Vincent van Gogh, Toulouse-Lautrec et Anquetin* [31].]

***

PAUL SIGNAC (1890) [32].

... Il faut d'abord calmer par des patrocinations l'étonnement soupçonneux, réprobateur ou hilare d'un public sur qui se vérifiera cette observation des ophthalmographes : la disparition de la perception des complémentaires est un prodrome de l'ataxie.

Sauf en des cas paradoxaux, notre appréciation d'une surface ne dépend évidemment pas de la seule couleur locale, mais de sa coalition avec d'autres contingents parmi lesquels la lumière éclairante : la qualité de cette lumière — pour éviter toute complication on supposera des effets diurnes — s'accuse en un orangé plus ou moins actif au gré de la saison, de l'atmosphère et de l'heure, jamais absent, même à l'ombre ou par temps gris.

Cette surface n'étant pas isolée, ses primitifs éléments de coloration, — couleur locale et orangé solaire, — vont être perturbés par des phénomènes de contraste,

car :

Deux couleurs limitrophes s'influencent mutuellement, chacune imposant à l'autre sa propre complémentaire, le vert un pourpre, le rouge un vert bleu, le jaune un outremer, le violet un jaune verdâtre, l'orangé un bleu cyané : contraste de teintes.

La plus claire devient plus claire, la plus foncée, plus foncée : contraste de tons.

Ce contraste est le régulateur du contraste de teintes :

31. Fénéon : 5e Exposition de la Société des Artistes Indépendants, *La Vogue*, septembre 1889 ; réimprimé dans *L'Art Moderne*, Bruxelles, 27 octobre 1889. Cet article n'est pas incorporé dans Fénéon : *Œuvres*.

32. Bien que ce texte, paru en juin 1890 dans *Les Hommes d'Aujourd'hui*, N° 373, ne concerne pas Seurat, il a sa place ici, d'une part parce qu'il n'est pas compris dans Fénéon : *Œuvres* (l'article sur Signac qui y est reproduit comme ayant paru dans *Les Hommes d'Aujourd'hui* fut en réalité publié dans *La Plume* du 1er septembre 1891) et d'autre part parce qu'il est consacré en sa majeure partie, citée ici, à une explication des théories du contraste simultané et du mélange optique, essentielles à l'art de Seurat ; celui-ci en félicita d'ailleurs l'auteur (voir note 34) et écrivit à Beaubourg qu'il y trouverait « La technique du *mélange optique* parfaitement décrite au point de vue scientifique ». Si Seurat n'y est pas mentionné, c'est que le N° 368 des *Hommes d'Aujourd'hui*, paru quelques semaines auparavant, se composait d'une étude sur lui par Jules Christophe qui y publiait pour la première fois un résumé de ses théories.

avec l'écart des tons croît l'influence, par voie de complémentaires, de la région la plus lumineuse sur la plus sombre, tandis que l'action inverse diminue et, pour un puissant contraste de tons, tel que celui d'ombre à lumière, s'abolit presque.

Parfois une surface luisante réfléchit sa propre couleur sur une surface placée angulairement, — et il arrivera que ces reflets, presque toujours négligeables, primeront la manifestation des complémentaires ; mais celle-ci est d'absolue généralité, et ils restent fortuits.

Le mélange de la couleur locale d'un objet avec les diverses lumières colorées qui y affluent (lumière solaire, normales irradiations de complémentaires et reflets accidentels), mélange qui constitue la teinte sous laquelle nous percevons cet objet, est un *mélange optique*.

Entrée du peintre :

Si le peintre sur son subjectile (toile, cuir, bois, carton, métal, ivoire, etc.) juxtapose d'exiguës ocellures dont les séries correspondent qui à la couleur locale, qui à la lumière solaire, qui aux reflets, ces taches pluricolores ne seront pas perçues isolément : au recul les faisceaux lumineux qui en émanent se composeront sur la rétine en un *mélange optique*, — l'artifice du peintre aura rigoureusement restitué les procédés de la réalité.

Synopsis :

A dans la lumière	*B* dans l'ombre
1. Couleur locale	1. Couleur locale
	1 *bis*. Réaction de la couleur locale de *A*, c'est-à-dire sa complémentaire
2. Orangé solaire	2. Orangé solaire, raréfié
	2 *bis*. Réaction de l'orangé solaire, c'est-à-dire sa complémentaire, le bleu

et, de part et d'autre, le cas échéant, des reflets accidentels.

Quelques grossiers parangons :

Sur un ciel lumineux, un arbre au soleil :

l'arbre s'affirmera par des touches vertes (localité) et orangées (soleil) ; le ciel, par des touches bleues (localité) et orangées (soleil) ; le contraste de tons peut être faible ; l'orangé épars dans les deux régions reste neutre ; un commerce s'établit entre le vert de l'arbre, qui caresse de rose le ciel, et le bleu du ciel, qui poudre de jaune notre arbre.

Sur le même ciel, l'arbre dans l'ombre :

le voilà vert et très pauvre d'orangé ; le bleu ambiant lui délègue un jaune paisible ; mais, follement exaspérée par la différence des tons, la lumière orangée du ciel inonde de bleu cyané cet arbre misérable qui tente en vain de râler le moindre rose.

Reflets accidentels :

un pré mouillé et soleillé, exprimé par du vert et de l'orangé, enverrait un peu de cet orangé et de ce vert à la face d'ombre d'un mur, sans préjudice des réactions normales [33].

L'union de toutes les lumières aboutissant au blanc et l'union de tous les pigments au noir, — tout mélange optique tend vers la clarté, tout mélange pigmentaire (i. e. mélange de couleurs-pigments, mélange des pâtes, mélange sur la palette), vers les ténèbres. Si l'on représente par 100 la luminosité du mélange optique de deux couleurs, la luminosité du mélange pigmentaire des mêmes couleurs varie, suivant que le couple est tel ou tel, entre 70 et 80, tombe à 47, se guinde à 96, chiffres qui pour un mélange plus composite s'affaissent rapidement. Mélange pigmentaire implique toujours obscurcissement et souvent décoloration. Une teinte pigmentaire est veule et plate auprès d'une teinte issue du mélange optique ; celle-ci, mystérieusement vivifiée par un perpétuel travail de recomposition, chatoie élastique, opulente et lustrée...

On spéculera donc sur les prérogatives du mélange optique. Tous les éléments constitutifs de la coloration interviendront sans salissures. — Leur polychrome cohue de taches minimes s'ordonne selon le jeu des clairs et des ombres : justifiant les perspectives, faisant palpiter l'air sur les spectacles. Le modelé se configure continûment : les énergies antagoniques de teintes se calment à partir des lignes de collision, et, mieux que dans les bons sourimonos, le nuancement de ciels, de plages, de mers rivalise avec la dégradation délicieuse d'une feuille de rose. L'essor de chaque couleur est libre et la solidarité de toutes stricte : le tableau s'unifie sous leur houle.

Plus que tout autre, un tel procédé permettra au peintre d'objectiver ses sensations dans leur complexité, de traduire, avec l'emphase licite, son originalité foncière. Mais, indépendant de la dextérité digitale et si plein d'alliciantes embûches, peut-être ne sera-t-il accessible qu'à un artiste doué de quelque génie.

Pour légitimer son instauration auprès d'une technique orgueilleuse de siècles et de chefs-d'œuvre, une technique nouvelle doit correspondre à une nouvelle manière de voir. Or la peinture optique dotait l'impressionnisme — spécialisé par assez de caractères pour prétendre à s'isoler dans la série des formes d'art — d'un langage capable d'exprimer ses vœux confus. L'accueil n'importe que lui firent les vieux maîtres impressionnistes. Elle séduisit, — c'était vers 1885 [34], — quelques jeunes peintres, d'esprit plus

33. Ce synopsis parut originalement en note. Pour l'opinion de Seurat à ce sujet, voir note 34.

34. Soucieux de maintenir sa priorité quant à l'application des lois optiques à la peinture, Seurat, dès parution de cet article, adressa cette lettre à l'auteur :

[Paris, 20 juin 1890.]

Mon cher Fénéon,

Permettez-moi de relever une inexactitude dans la biographie de Signac. — *Elle séduisit, — c'était vers 1885*, p. 2, par. 4. — Je proteste et je rétablis à 15 jours près les dates suivantes :

La pureté de l'élément spectral est la clef de voûte de la technique. Depuis que je tiens un pinceau, je cherche sur cette base une formule de peinture optique (1876-1884). *J'avais lu Charles Blanc au collège.*

1884, jour de l'ascension : grande Jatte, les études et le *tableau*. Cette toile était prête à être exposée en mars 1885 aux Indépendants *avortés*, reprise et terminée après un voyage à Grandcamp (1885) et exposée le 15 mai 1886.

1886, janvier ou février, petite toile divisée en pureté de la teinte de [Camille] Pissarro chez Clozet, rue de Châteaudun, ébranlant définitivement Signac qui exécute à Clichy ses deux premiers tableaux divisés

philosophique, qui la devinèrent apte par excellence à promulguer les synchromies qu'ils rêvaient. Entre leurs qualités en latence et la technique neuve, il y eut intime accord...

***

NOTICE NÉCROLOGIQUE (1891)

Le 29 mars est mort, à trente et un ans, Seurat qui exposa : au *Salon*, en 1883 ; au *Groupe des Artistes Indépendants*, en 1884 ; à la *Société des Artistes Indépendants*, en 1884-1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890 et 1891 ; aux *Impressionnistes*, rue Laffitte, en 1886 ; à New York, en 1885-1886 ; à Nantes, en 1886 ; aux *XX*, Bruxelles, en 1887, 1889 et 1891 ; au *Blanc et Noir*, Amsterdam, en 1888. Son catalogue comprenait environ 170 panneaux boîte-à-pouce, 420 dessins, 6 carnets de croquis et une soixantaine de toiles (figures, marines, paysages) parmi lesquelles : cinq de plusieurs mètres carrés (*La Baignade*, *Un Dimanche à la Grande-Jatte*, *Poseuses*, *Chahut*, *Cirque*) et, vraisemblablement, maints chefs-d'œuvre [35].

***

SEURAT (Préface d'un catalogue d'exposition) [36].

Georges Seurat est né à Paris le 2 décembre 1859. Attentif jusqu'au scrupule à se conformer à la nature et même soucieux d'en restituer les procédés, il aboutissait pourtant à des œuvres qui s'isolent de toutes autres et dont l'originalité paraît extraordinaire. En mars 1891 Georges Seurat mourait. Mais il avait réalisé des œuvres définitives et qui donnent complète la mesure de sa puissance. Une carrière de sept ou huit ans, c'est peu sans doute : non, et il y a dans l'histoire de l'art quelques peintres déjà à qui un temps presque aussi bref a suffi.

sans dessous achromatiques et purs de touche qu'il a lui-même datés : *Passage du Puits Bertin, Clichy, mars-avril 1886* et *Les Gazomètres, Clichy, mars-avril 1886* (catalogue des Indépendants)...

Voilà la vérité.

Vous avouerez qu'il y a une nuance et que si j'étais inconnu je n'en existai pas moins, moi et ma vision, que vous venez de décrire supérieurement et avec si grand talent (Synopsis), un détail ou deux mis à part pour la pratique.

Je vous serre cordialement et loyalement la main — Seurat

35. Notice non signée, parue en 1891 dans le vol. II, N° 13 des *Entretiens Politiques et Littéraires*, auxquels collaborait Fénéon. De toute évidence, c'est lui qui, avec sa précision habituelle, rédigea ces lignes. C'est du reste à Fénéon que s'était adressé la famille du peintre pour qu'il l'aide, avec Signac et Luce, à établir l'inventaire de l'atelier de Seurat. Cet inventaire (reproduit plus loin), terminé dès le début mai 1891, correspond essentiellement à la nomenclature dressée par Fénéon en cette notice anonyme qui n'a pas été incorporée dans Fénéon : *Œuvres*.

36. Cette courte préface a été réimprimée dans Fénéon : *Œuvres*, comme datant de 1891. Étant donné qu'il n'y eut pas d'exposition posthume de Seurat en cette année, ce texte a dû paraître plus tard.

AU PAVILLON DE LA VILLE DE PARIS — SOCIÉTÉ DES ARTISTES INDÉPENDANTS (VIIIe Exposition, Cours la Reine, 19 mars-27 avril 1892).

En enclave : une exposition posthume de Georges Seurat (1859-1891).

Elle comprend des marines de Grand-Camp (1885), de Honfleur (1886), de Port-en-Bessin (1888), du Crotoy (1889) et de Gravelines (1890) et des tableaux de figures, dont le plus ancien est *Une Baignade* (1883-1884) et le plus récent, *Cirque* (1891).

Les lois dites de Chevreul et les préceptes de Delacroix, — les idées de Corot prônant la forme, l'ensemble, la valeur des tons et leur subordonnant la couleur [37], — certains dires de Couture sur la finesse des teintes, — les tableaux de Camille Pissarro et de Claude Monet, — quelques remarques de Sutter sur l'art grec (*L'art*, Numéros de février et de mars 1880), — le livre de Rood (1881) — furent par lui successivement médités, alors qu'il cherchait (1876-1884) une formule optique basée sur la pureté de l'élément spectral. Cette période, durant laquelle il avait surtout dessiné (quelques 400 dessins et croquis), aboutit à *Un Dimanche à la Grande-Jatte* (1884, Grande-Jatte, étude ; 1884-1885, composition ; 1885, études ; le tableau était prêt en mars 1885 ; reprise de la composition, octobre 1886 [sic — lire 1885] ; exposition, 15 mai 1886). Ce fut la première manifestation concluante du néo-impressionnisme. Des taches menues correspondant aux localités, à la lumière solaire, aux actions réciproques des teintes se juxtaposaient, sur la toile, dosées au gré du contraste des tons, et leur mélange optique restituait les phénomènes d'une réalité vue par des yeux perspicaces. Du fait des couleurs dont Seurat se servait à la fin de 1885 et en 1886, ce tableau, d'importance historique, a perdu son charme lumineux: si les roses et les bleus se sont maintenus, les véronèse sont maintenant olivâtres, et les orangés qui représentaient la lumière ne représentent plus que des trous. Depuis, Seurat, qui connaissait les travaux de M. Charles Henry, se plut à formuler une philosophie des concordances entre caractères des tons (sombres, clairs...), des teintes (froides, chaudes...), des lignes (tombantes, ascendantes...) ; et toujours ses théories furent dociles au génie de peintre le plus beau [38].

***

Vue l'importance capitale qu'ont eue pour l'évolution de Seurat les théories de Charles Henry, voici les passages essentiels de l'article que Fénéon a consacré aux publications du savant dans La Cravache *du 18 mai 1889 (réimprimé dans Fénéon :* Œuvres, *p. 167-172).*

UNE ESTHÉTIQUE SCIENTIFIQUE [39]

Vivre, c'est discerner les excitations agréables et les provoquer, c'est discerner les excitations hostiles et les fuir ; problème insidieux, multiforme et qui, en chaque ins-

37. Voir à ce sujet p. XXXV, note 1.

38. Fénéon : Au Pavillon de la Ville de Paris, *Le Chat Noir*, 2 avril 1892. Cet article n'a pas été incorporé dans Fénéon : *Œuvres*. Il est basé en partie sur la lettre de Seurat, voir p. XXVII, note 34.

39. Cercle chromatique de M. Charles Henry, présentant tous les compléments et toutes les harmonies

tant de la durée, se renouvelle. Si délicates, si rapides, ces opérations ne peuvent s'effectuer que par la vertu d'une mathématique parfaite et inconsciente, hors de laquelle ne s'imagineraient ni conservation ni physiologie et qui prend un rôle ostensible dans les phénomènes d'instinct et de somnambulisme. Partant de faits de conscience dont la valeur est ensuite sérieusement critiquée, M. Charles Henry essaie de préciser les principes et quelques lois d'une telle mathématique. Sa théorie est générale et, par conséquent, gère l'esthétique. Jusqu'ici elle s'est plus spécialement dédiée à la ligne, à la couleur et au son. Abstraction que la ligne, synthèse de deux sens parallèles et contraires. Circonférence : synthèse de deux cercles concentriques, égaux et contraires. La *direction*, voilà qui est réel.

Les caractéristiques de continuité ou d'accroissement des fonctions vitales, de discontinuité ou d'arrêt plus ou moins rapide de ces fonctions, qui conviennent, d'après les définitions des physiologistes, à la dynamogénie et à l'inhibition, conviennent aussi au plaisir et à la douleur ; cette remarque permet à M. Charles Henry d'établir entre le problème esthétique et le physiologique une solidarité féconde, et de les poser sous une même forme symbolique : Quelle *directions* sont expressives du plaisir ou de la dynamogénie ? Quelles de la peine ou de l'inhibition ?

La conscience associe le plaisir et le maximum de travail à égalité d'effort subjectif avec la direction de bas en haut. Maintes expériences sur la variation de la force disponible d'un sujet suivant qu'il met en jeu sa droite ou sa gauche, dirige son bras en haut ou en bas, regarde un disque coloré tournant, dans sa partie supérieure, de gauche à droite ou de droite à gauche, comme aussi les recherches de M. Mendelssohn sur le trajet normal des réflexes, établissent que les directions de bas en haut et de gauche à droite sont dynamogènes ; les directions de haut en bas et de droite à gauche, inhibitoires.

Que les excitations intermédiaires aient pour truchements les directions intermédiaires, c'est-à-dire que le mode d'expression soit sans solution de continuité, on l'admettra après l'expérience des lorgnons à verres colorés.

Mais les couleurs sont dynamogènes plus ou moins (effort musculaire des hystériques, perception des différences de clarté, courbes de croissance des végétaux, etc.). Projetons-les sur la rose des directions en faisant correspondre le rouge, le jaune, qui sont relativement dynamogènes, aux directions dynamogènes ; le vert, le violet, le bleu, qui sont relativement inhibitoires, aux directions inhibitoires ; nous obtenons ainsi la première esquisse d'un cercle chromatique dont il faudra ensuite déterminer rigoureusement les éléments linéaires repérés avec chaque raie du spectre...

C'est la théorie du contraste qui a permis de schématiser, par des points dirigés, des rapports exprimables en nombre entiers, comme ceux des longueurs d'onde des couleurs ; théorie ardue qu'on nous excusera de taire... Donc, d'après les élaborations

de couleurs, avec une introduction sur la théorie générale de la dynamogénie, autrement dit du contraste, du rythme et de la mesure, Paris, Ch. Verdin, constructeur d'instruments de précision, 7, rue Linné, 7 ; 1889.

Rapporteur esthétique de M. Charles Henry. Notice sur ses applications à l'art industriel, à l'histoire de l'art, à l'interprétation de la méthode graphique, en général à l'étude et à la rectification esthétique de toutes formes, Paris, G. Séguin, éditeur, constructeur d'instruments de mathématiques, 14, boulevard Saint-Michel, 14 ; 1889. [Note de Fénéon.]

de cette fonction subjective, à partir du rouge C figuré sur le rayon vertical supérieur, et de gauche à droite, chacun des points distants, sur le cercle chromatique, de 45°, exprime, par rapport au précédent, un nombre de vibrations marqué par 1.052. Entre le rouge C et le violet G, figuré à 40°54'36" du rouge C, s'introduit le pourpre, qui est absent du spectre. Sur chaque rayon, la couleur est dégradée du blanc au noir à partir du centre (la couleur spectrale étant située au milieu du rayon) ; sur chaque arc, elle est dégradée de sa propre teinte à la teinte la plus voisine.

Mais ce contraste n'est qu'une des trois fonctions émanant de ce principe : que l'être vivant représente inconsciemment et exactement toute variation d'excitation par des changements de direction de la force (marqués par ses pôles ou par ses appendices supérieurs et inférieurs droits et gauches). Restent le rythme et la mesure...

Le rythme est le caractère des représentations qui, par rapport à d'autres, sont l'occasion de mouvements dynamogènes. Son élément est donc un angle.

Mais le mécanisme idéal de l'être vivant est strictement assimilable au compas. A ce titre, il ne peut réaliser que les angles qui interceptent le côté d'un polygone régulier inscriptible au moyen du compas. De tels polygones, selon le beau théorème de Gauss, ont un nombre de côtés égal à une puissance de 2, ou à un nombre premier de la forme 2^n+1, ou encore au produit d'une puissance de 2 par un ou plusieurs nombres premiers de cette forme. Toute autre division de la circonférence est irréalisable rationnellement pour le compas [40] et, par suite, pour l'être vivant. Plus ou moins consciemment, cet être sera donc inhibé ou empêché dans ses mouvements expressifs, à la suite de toute variation d'excitations dont le schème correspondrait à une telle section de circonférence. C'est le problème de l'inhibition ou de la douleur, de la dynamogénie ou du plaisir généralement résolu.

D'après ces considérations : le rythme est le caractère de tous les changements de direction déterminant sur une circonférence dont le centre est au centre du changement une division géométrique possible en mouvements continus, c'est-à-dire une division en un nombre de parties qui soit 2 ou 2^n, ou un nombre premier de la forme 2^n+1, ou le produit d'une puissance de 2 par un ou plusieurs nombres premiers de cette forme.

Ces nombres sont, pour la première centaine : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 15, 16, 17, 20, 24, 30, 32, 34, 40, 48, 51, 60, 64, 68, 80, 85, 96...

La mesure ne diffère du rythme que par la nature spéciale des représentations. Au lieu d'avoir pour élément un angle, nous avons pour élément un segment de droite.

Les définitions s'appliquent aux couleurs comme aux formes. Le rythme concernera les teintes, et la mesure les tons.

Elles s'appliqueront à tous les excitants, dont on aura pu, par l'étude expérimentale et la connaissance des fonctions subjectives correspondantes, constituer les cercles de représentation. M. Charles Henry a soumis la sensation auditive à sa méthode. Nous attendons la symbolique des saveurs et des odeurs. La démonstration, jusqu'ici refusée par la science, d'une connexion entre les harmonies de tous les sens, nous l'avons enfin.

40. Le compas ne la construisant qu'au moyen des coniques, descriptibles seulement par points ou discontinûment. [Note de Fénéon.]

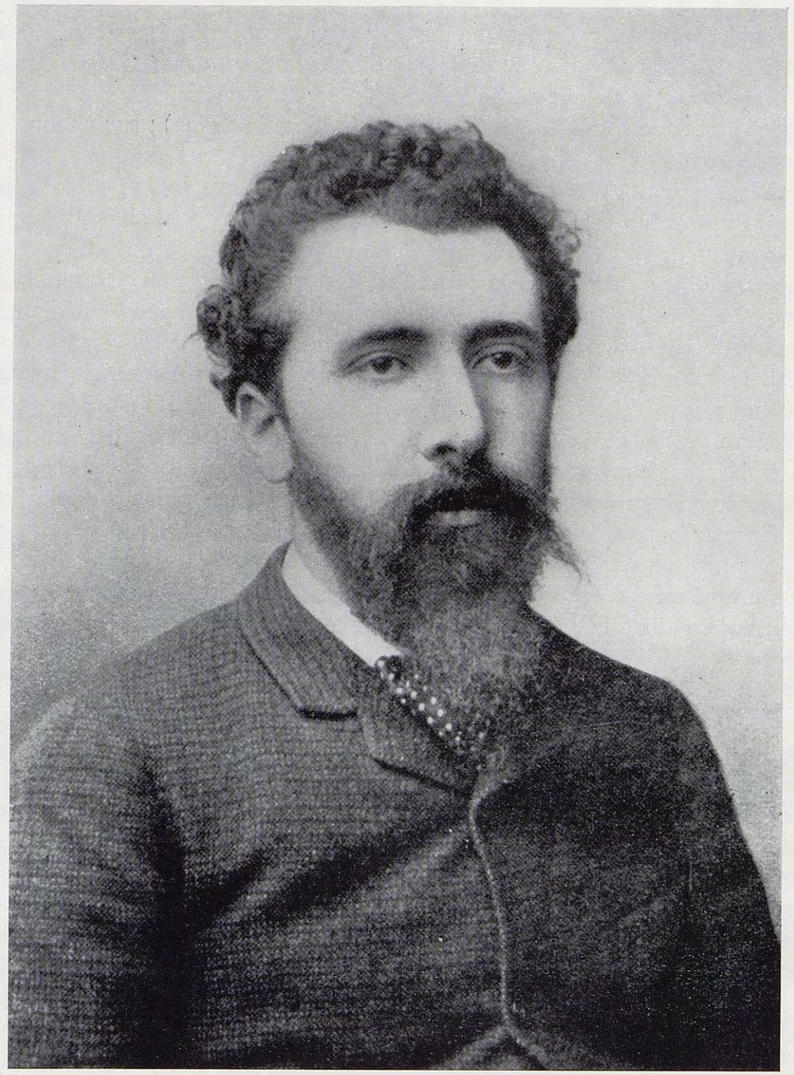


Fig. 3. — Photographie de Georges Seurat.

LA VIE ET L'ŒUVRE DE GEORGES SEURAT

La vie de Seurat peut se résumer en quelques dates que marquent, le plus souvent, non des événements mais des œuvres, car les faits majeurs de sa courte existence sont les grandes toiles auxquelles il consacrait ses jours, ses nuits et toute sa science. Ce sont autant d'étapes vers la maîtrise d'un art qui a rendu immortel le nom du peintre trop tôt disparu.

Georges-Pierre Seurat naquit à Paris, rue de Bondy, le 2 décembre 1859, l'aîné d'une famille bourgeoise et aisée. Son père, huissier à La Villette, est un homme d'un caractère bizarre, extrêmement dévot. Ayant, peu après la naissance de son enfant, installé les siens au N° 110 du boulevard de Magenta (où naîtront un second fils, Émile, et une fille, Marie-Berthe), il se montre peu souvent au foyer familial, vivant de préférence dans une maison qu'il possède au Raincy. Georges Seurat fréquente, en même temps que le collège où il étudiera jusqu'à l'âge de seize ans, une école municipale de dessin, rue des Petits-Hôtels, près l'église Saint-Vincent-de-Paul. Là, sous la férule d'un sculpteur, Justin Lequien, ancien second grand prix de Rome, les élèves sont tenus surtout à copier des plâtres poussiéreux [fig. 2].

Comme ses parents ne s'opposent pas à ce qu'il poursuive une carrière artistique, grâce peut-être à leur beau-frère, Paul Haumonté, commerçant et artiste amateur qui avait souvent encouragé son neveu à dessiner, Seurat s'inscrira à l'École des Beaux-Arts, en compagnie de son camarade Aman-Jean, rencontré à l'école de dessin. Pendant deux ans il y subira l'enseignement d'un élève d'Ingres, Henri Lehmann. Entré à l'École en février 1878, Seurat est admis à la classe de peinture le 19 mars de la même année, soixante-septième sur quatre-vingts élèves. A la fin du semestre d'été de 1878, il se trouve relégué à la soixante-treizième place, mais le 18 mars 1879, il occupe la quarante-septième. Élève studieux, régulier et assez renfermé, il est loin de paraître brillant.

Cependant, l'étroitesse des ateliers officiels manque de satisfaire l'intelligence du jeune étudiant. Cherchant ailleurs, et un peu partout, pâture à sa curiosité naturelle et systématique, il peut résister à l'enseignement académique si souvent funeste aux élans

Fig. 4. — SEURAT : *Profil de femme casquée*, étude d'après un plâtre, 1874-1875 ; fusain, 47×31 cm. Coll. particulière, New York.

Fig. 5. — SEURAT : *Études d'après des plâtres*, vers 1876 ; crayon, 23,5×14,5 cm. Coll. particulière, New York.

juvéniles. Cela n'implique pas qu'il ne tire de son stage à l'École tous les bénéfices que peuvent offrir des méthodes même désuètes à un esprit indépendant mais soucieux d'apprendre le « métier ». Seurat lit et admire les frères Goncourt, vénère Ingres, dont les leçons lui sont transmises, combien affadies, par son professeur, fréquente assidûment les musées, étudie les copies des maîtres italiens envoyées de Rome par les pensionnaires de la Villa Medicis, certaines probablement d'après des œuvres de Piero della Francesca ; il passe une grande partie de son temps dans les bibliothèques où il contemple gravures et reproductions quand il ne lit pas des traités sur le dessin et la couleur.

Dès 1874, il fait d'habiles dessins d'après des œuvres insipides d'Alphonse de Neuville ou d'après des illustrations, mais petit à petit s'oriente vers des modèles mieux choisis. Il copie des dessins de Holbein et Raphaël, dessine ou peint d'après des tableaux d'Ingres et Poussin. Ses dessins ont un caractère linéaire, souvent sans grand modelé ; ils le mènent vers des études de composition, au crayon, dans lesquelles on retrouve le trait du maître de Montauban ainsi que la sérénité et les sujets antiquisants des décorations murales de Puvis de Chavannes [fig. 6].

Mais selon les souvenirs d'un ami et condisciple, Ernest Laurent, Seurat ne néglige

Fig. 6. — SEURAT : *Le berger endormi*, vers 1878 ; crayon, 24×32,5 cm. Musée du Louvre, Paris (don anonyme en souvenir de Félix Fénéon).

pas non plus la peinture « nouvelle ». Avec Laurent et Aman-Jean, il visite la quatrième exposition des impressionnistes dont le mot *impressionniste* — sur l'insistance de Degas — avait été banni et qui se tient du 10 avril au 11 mai 1879 au N° 28 de l'Avenue de l'Opéra sous le titre : « Groupe d'Artistes Indépendants ». Ni Renoir, ni Cézanne, ni Sisley, ni Berthe Morisot, dont Seurat appréciera plus tard l'art délicat, n'y sont représentés, mais Degas, Monet et Pissarro y ont envoyé de nombreux tableaux. Les trois amis reçoivent « un choc inattendu et profond » de cette exposition. Quant aux impressionnistes absents de cette manifestation, Seurat a pu voir leurs œuvres à la galerie Durand-Ruel où sont exposés également les maîtres de l'école de Barbizon [1]. Il semble que ses amis — sinon Seurat lui-même — aient aussi rendu visite à Puvis de Chavannes en son atelier de la place Pigalle. A la suite de ces contacts avec l'art non académique, les trois jeunes artistes décident de s'éloigner de l'École des Beaux-Arts. Ils prennent un atelier rue de l'Arbalète où ils travaillent d'après le même modèle et ensemble lisent le traité de peinture de Léonard de Vinci.

1. Plus tard, Seurat dictera à Fénéon cette citation de Corot trouvée dans *Extrait des souvenirs de mes bonnes et intéressantes causeries avec M. Corot, année 1869, à Méry-sur-Seine* par J. Avait (1875) : « Je cherche toujours à voir tout de suite l'effet... je travaille dans toutes les parties de mon tableau à la fois, en perfectionnant tout doucement jusqu'à ce que je trouve l'effet complet. — Je commence toujours par les ombres, et c'est logique, car, comme c'est ce qui vous frappe le plus, c'est aussi ce que l'on doit rendre d'abord. — Ce qu'il y a à voir en peinture, ou plutôt ce que je cherche, c'est la forme, l'ensemble, la valeur des tons ; la couleur, pour moi, vient après... car j'aime avant tout l'ensemble, l'harmonie dans les tons, tandis que la couleur vous donne quelquefois du heurté que je n'aime pas... Il y a toujours dans un tableau un point lumineux, mais il doit être unique. Vous pouvez le placer où vous voudrez, si c'est dans un nuage, dans la réflexion de l'eau ou dans un bonnet, mais il ne doit y avoir qu'un seul ton de cette valeur. »

En novembre 1879, Seurat quitte ses camarades pour accomplir pendant douze mois son volontariat à Brest dans un régiment de ligne. Il s'y familiarise avec les paysages calmes et majestueux des côtes, les horizons étendus, les vastes plaines aquatiques, mais ce n'est pas ce qu'il retient dans ses carnets lorsque son service lui laisse quelques loisirs. Il fait surtout des croquis pris sur le vif, fixant les attitudes des autres engagés, souvent au crayon de couleur. A son retour, en novembre 1880, il s'installe à Paris au 19, rue de Chabrol (près de sa mère), sa famille lui fournissant apparemment des revenus qui lui assurent une certaine indépendance.

Seurat reprend alors ses études livresques et approfondit sa connaissance d'ouvrages tels que celui de Chevreul qui traite *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets coloriés* ou la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc, auteur qu'il avait lu déjà au collège. Il s'intéresse aux expériences de Maxwell et aux mensurations de O. N. Rood ; dans le livre de ce dernier, *Text-Book of Color*, publié à New York en 1881, il copie un cercle chromatique [2] [voir fig. 25] sur lequel se repère automatiquement la complémentaire de chaque couleur. Seurat lit encore les écrits de Helmholtz, Dove, Humbert de Superville , et collectionne les articles de David Sutter sur *Les phénomènes de la vision*, parus en 1880 dans la revue *L'Art*. C'est chez Sutter qu'il trouve exprimées certaines idées s'accordant avec ce qu'il cherche, lui aussi, à établir, notamment ces principes :

> Il faut voir la nature avec les yeux de l'esprit et non uniquement avec les yeux du corps, comme un être dépourvu de raison.
>
> La science délivre de toutes les incertitudes, permet de se mouvoir en toute liberté et dans un cercle très étendu ; aussi est-ce faire une double injure à l'art et à la science de croire que l'un exclut nécessairement l'autre. Toutes les règles étant puisées dans les lois mêmes de la nature, rien n'est plus facile à connaître par principe, ni plus indispensable. Dans les arts, tout doit être voulu.
>
> Les règles ne gênent pas la spontanéité de l'invention ni de l'exécution malgré leur caractère absolu.

Une autre affirmation de Sutter : « On apprend les lois de l'harmonie esthétique des couleurs comme on apprend les règles de l'harmonie musicale », le frappe vivement. Quant à ces lois elles-mêmes, il les trouve formulées par Chevreul qui spécifie que « le

2. Renseignement communiqué par Mr. William I. Homer, Princeton. [Voir aussi fig. 2.]
Seurat appelle *teintes* les couleurs pures qui constituent le premier rang sur sa palette, et *tons* toutes les variantes des teintes obtenues par leur mélange avec du blanc. Il ne s'interdit pas le mélange de teintes immédiatement voisines. « Devant le motif, rapportera plus tard Signac, avant de poser une touche sur son petit panneau, Seurat regarde, compare, cligne des yeux sur les jeux de l'ombre et de la lumière, perçoit le contraste, distingue le reflet, joue longuement sur le couvercle de la boîte qui lui sert de palette, luttant avec la matière comme il lutte avec la nature, puis il pique, sur les petits tas de ses couleurs disposées dans l'ordre du prisme, les divers éléments colorés qui constituent la teinte destinée à exprimer le mieux le mystère qu'il a découvert. D'observation en exécution, de touche en touche, le panneau se couvre... »

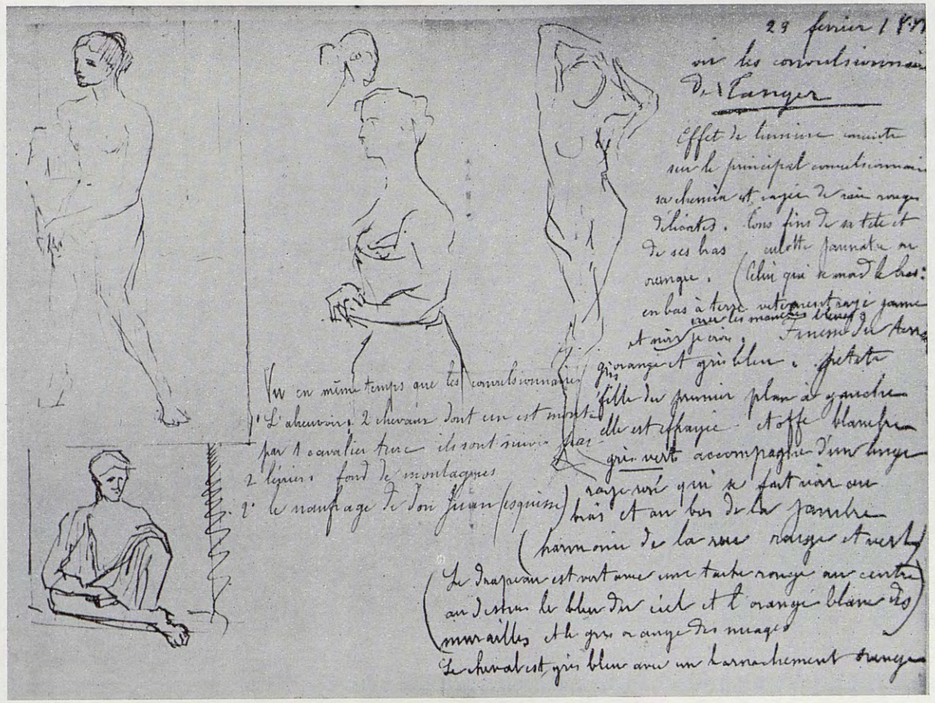


Fig. 7. — SEURAT : Page de croquis et de notes sur *Les Convulsionnaires de Tanger* de Delacroix, 1881 ; plume. Ancienne collection Félix Fénéon.

contraste simultané des couleurs renferme tous les phénomènes de modification que des objets diversement colorés paraissent éprouver dans la composition physique et la hauteur du ton de leurs couleurs respectives lorsqu'on les voit simultanément ».

Guidé par ces observations, Seurat cherche à retrouver les effets de ces théories du contraste et des complémentaires dans les œuvres des maîtres, notamment chez Véronèse, Watteau et plus encore chez Delacroix. Lors de ses nombreuses visites au Louvre, il étudie surtout les *procédés* des anciens. Avec son ami Aman-Jean, il fait de fréquents pèlerinages à la chapelle des Saints-Anges de l'église Saint-Sulpice où les fresques de Delacroix « l'hypnotisent ». Il analyse leur technique et examine aussi, très minutieusement, les grandes toiles du maître, remarquant dans les *Femmes d'Alger* des orangé-rouges opposés à des bleu-verts ou des verts et des jaunes qui, mélangés optiquement, donnent le ton exact d'une étoffe soyeuse. Devant les *Convulsionnaires de Tanger*, Seurat note [fig. 7], en date du 23 février 1881 : « Le drapeau est vert avec une tache rouge au centre, au-dessus le bleu du ciel et l'orangé blanc des murailles et le gris orangé des nuages ».

Sans doute, Seurat lit-il l'étude que Baudelaire a consacrée à Delacroix et qui confirme ce qu'il a lui-même observé :

> Plus un tableau est grand, plus la touche doit être large, mais il est bon que les touches ne soient pas matériellement fondues ; elles se fondent naturellement à une distance voulue par la loi sympathique qui les a associées. La couleur obtient ainsi plus d'énergie et de fraîcheur.
>
> Le jaune, l'orangé, le rouge inspirent et représentent des idées de joie, de richesse, de gloire et d'amour ; mais il y a des milliers d'atmosphères jaunes ou rouges et toutes les autres couleurs seront affectées logiquement dans une quantité proportionnelle par l'atmosphère dominante. L'art du coloriste tient évidemment par de certains côtés aux mathématiques et à la musique.

Pendant qu'il se livre à ces études et recherches, Seurat peint peu apparemment. Du moins, peu d'œuvres de cette époque sont-elles préservées, car il n'est pas tout à fait exclu que l'artiste ait détruit plus tard ses peintures de début. Par contre, il dessine beaucoup, surtout entre 1881 et 1883. Il abandonne les lignes délicates et le modelé léger de ses croquis exécutés entre 1878 et 1880 pour s'attaquer davantage aux volumes. Sur des feuilles d'Ingres au grain résistant, son crayon Conté établit largement des masses subtilement dégradées. Ayant dessiné d'abord en vives hachures dont les traits parallèles ou superposés, nettement visibles, détachent les formes individuelles sans s'attarder aux détails [fig. 9], il évolue bientôt vers un faire plus fondu, sans traits apparents, où tout est concentré sur l'équilibre des ombres et des lumières [fig. 10-12]. Les masses, dépouillées de tout accident, se fondent tantôt et tantôt se heurtent en de vifs contrastes. Par des noirs veloutés, des dégradations savantes, des blancs lumineux, Seurat obtient en même temps une vague plasticité et des effets mystérieux ; les formes s'estompent ou se précisent, les lumières s'épanouissent ou s'évaporent discrètement sous le dense tissu des valeurs [3] dont le clair-obscur n'a pas de parallèle dans les dessins de ses prédécesseurs, hormis peut-être ceux de Millet ou encore de Redon qui, en 1881, expose pour la première fois ses « noirs ».

A quelques rares exceptions près, les premières peintures à l'huile de Seurat qui ont été préservées datent d'environ 1882. Elles sont exécutées pour la plupart sur de petits panneaux de bois, format boîte à pouce (l'artiste les appelle *croquetons*), et représentent toutes soit des paysages, soit des études de paysans travaillant aux champs qui montrent le jeune artiste attiré par des sujets que Millet et Pissarro ont traités avant lui. Le peintre travaille à Barbizon, à Chailly, au Raincy — où séjourne son père — et dans la banlieue parisienne ; plus rarement dans la ville, à Montmartre ou aux Tuileries. Dans quelques-uns de ces croquetons la couleur est plutôt terne et les volumes sont

3. Signac écrira plus tard dans son journal, au sujet de ces œuvres : « Des dessins à la valeur, de simples croquis, mais si étudiés de contraste et de dégradé qu'on pourrait peindre d'après sans revoir le modèle. »

Fig. 8. — SEURAT : *Homme à la pioche*, 1880-1881 ; crayon Conté, 17 × 11 cm. Coll. Pierre André Weill, Paris.

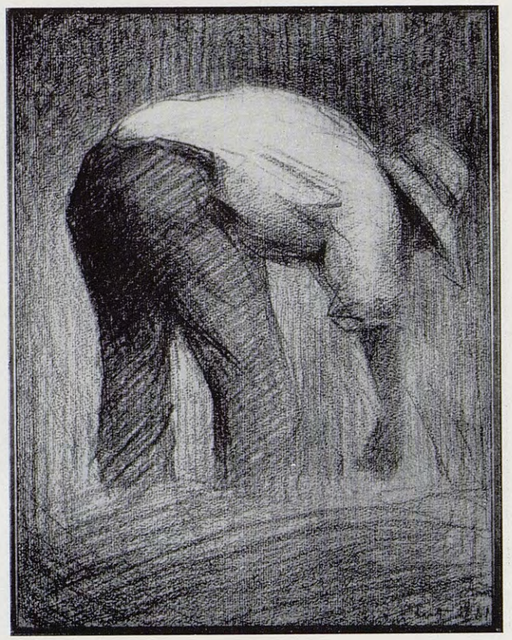


Fig. 9. — SEURAT : *Moissonneur*, daté 1881 ; crayon Conté, 30 × 24 cm. Coll. Jacques Rodrigues-Henriques, Paris.

plus nettement accusés que dans les dessins, mais l'équilibre des masses s'apparente néanmoins à ses recherches en noir et blanc. Dans d'autres panneaux, il obtient une grande luminosité avec une palette tributaire des impressionnistes. Paul Signac a fait remarquer que Seurat observe déjà la loi du contraste et peint avec des éléments séparés, tout en employant des teintes rabattues. Pourtant, lorsqu'il expliquera plus tard la nouvelle technique qu'il élabore pas à pas, Seurat insistera : « *La pureté de l'élément spectral est la clef de voûte de la technique.* Depuis que je tiens un pinceau, je cherche sur cette base une formule de peinture optique (1876-1884) » [4].

En 1883, Seurat, pour la première fois, fait un envoi au Salon. Seul un dessin est accepté, un grand portrait d'Aman-Jean [fig. 10], qui sera remarqué par Roger Marx. Ses deux amis ont plus de succès. Laurent qui, cette année, dessine un portrait de Seurat [fig. 13] pour la composition d'un Hommage à Beethoven, a une toile admise au Salon tandis qu'un projet de décoration lui gagne l'amitié de Puvis de Chavannes (en 1885, son envoi sera acquis par l'État et l'appui de Puvis lui vaudra une bourse de

4. Voir la lettre à Fénéon du 20 juin 1890, citée en note 34, p. XXVII.

Fig. 10. — SEURAT : *Portrait du peintre Aman-Jean*, 1882 ; crayon Conté, 63×47,5 cm. Coll. Stephen C. Clark, New York.

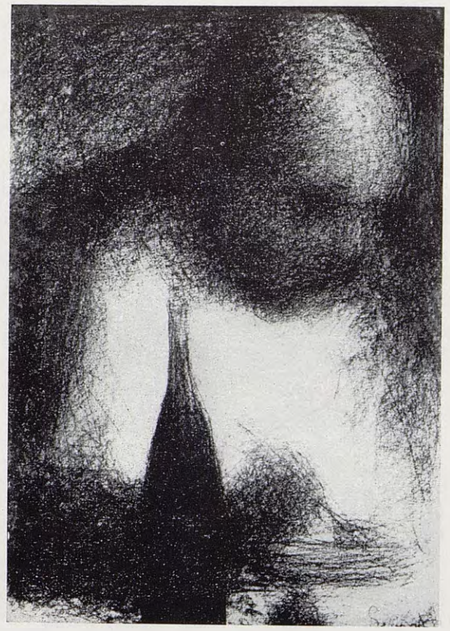


Fig. 11. — SEURAT : *Le dîneur* — le père de l'artiste, vers 1884 ; crayon Conté, 31×22 cm. Collection particulière, Paris.

voyage ; en 1889 il obtiendra le prix de Rome). Aman-Jean, qui pose plusieurs fois pour Seurat en 1883, obtiendra également une bourse de voyage deux ans plus tard.

C'est en 1883 que Seurat commence l'exécution de sa première grande composition, *Une Baignade à Asnières*, toile de deux mètres sur trois. Une telle entreprise est assez unique pour l'époque où seul Puvis de Chavannes — qui, l'année précédente, avait exposé son *Doux Pays* au Salon — s'attaque à des œuvres de vastes dimensions, et c'est d'ailleurs à lui que fait penser *Une Baignade*, bien que Seurat y remplace les champs élyséens par une simple berge de la Seine peuplée de baigneurs. Mais l'atmosphère calme et sereine n'est pas sans rappeler son aîné. Les nombreuses études préparatoires, panneaux et dessins, montrent le grand soin avec lequel l'artiste se consacre au moindre détail. Peut-être pense-t-il à ce que Delacroix avait dit :

> La nature n'est qu'un dictionnaire, on y cherche des mots... on y trouve les éléments qui composent une phrase ou un récit ; mais personne n'a jamais considéré le dictionnaire comme une composition dans le sens poétique du mot. D'ailleurs, la nature est loin d'être toujours intéressante au point de vue de l'effet de l'ensemble... Si chaque détail offre une perfection, la réunion de ces détails présente

Fig. 12. — SEURAT : *Femme cousant* — la mère de l'artiste, vers 1884 ; crayon Conté, 32,7×24 cm. Museum of Modern Art, New York.

Fig. 13. — LAURENT : *Portrait de Georges Seurat*, 1883 ; fusain, 38,6×29 cm. Musée d'Art Moderne, Paris.

> rarement un effet équivalent à celui qui résulte, dans l'ouvrage d'un grand artiste, de l'ensemble et de la composition.

En cherchant, effectivement, ses « mots » dans la nature, en observant sur place les attitudes et les détails que le hasard lui offre, Seurat prend des notes abondantes d'où il dégagera les éléments de sa composition. Parfois, il fera poser des modèles à l'atelier pour retenir dans un dessin ce qu'il n'a pu approfondir sur nature (tel ce dos de garçon, N° 97*c*, à côté duquel s'aperçoit un chevalet de studio). Ce procédé est radicalement opposé à celui des impressionnistes qui cherchent à capter la sensation d'un instant et s'interdisent justement l'intervention d'une volonté de composition méthodique. Leurs œuvres sont « composées » seulement dans la mesure où ils choisissent un motif « faisant tableau ». Mais une fois ce choix fait, ils suivent fidèlement les formes offertes par la nature [5]. Agé de vingt-trois ans, Seurat va réagir contre cette conception et ramener

5. « Tandis que l'impressionniste, expliquera plus tard Henri-Edmond Cross, se subordonne, devant la nature, aux vibrations colorées que saisit son œil, il faut au contraire en être le maître et composer avec ces vibrations colorées, les soumettre aux besoins de la cause. »

la peinture à l'idée classique d'œuvres savamment composées où horizontales, verticales et diagonales s'harmonisent rythmiquement, où chaque détail prend sa place voulue et préparée d'avance.

Comme il destine *Une Baignade* au Salon, l'artiste, selon Signac, « fait des concessions de division ». Il l'exécute à grandes touches plates, balayées, et avec une palette composée comme celle de Delacroix ; couleurs pures et terreuses y voisinent. Sa toile paraît ainsi plus terne que ne le sont les panneaux préparatoires qui doivent leur luminosité à une palette se rapprochant du spectre solaire, à l'instar des impressionnistes. En février-mars 1884, Seurat expose un de ces panneaux, version complète de la *Baignade* [N° 97], chez Martinet, au Cercle des Arts Libéraux, puis présente la grande composition elle-même au jury du Salon qui la rejette.

Les refus massifs prononcés par le jury de 1884 — rappelant ceux de 1863 qui avaient provoqué le célèbre « Salon des Refusés » — précipitent la fondation d'un groupe d'artistes indépendants qui décide de tenir, dans un baraquement de la cour des Tuileries, du 15 mai au 1er juillet, un Salon des Artistes Indépendants où « tous les ouvrages des adhérents seront admis ». Parmi ces adhérents figurent, sans se connaître, Georges Seurat, Odilon Redon, Paul Signac, Henri-Edmond Cross, Charles Angrand et Albert Dubois-Pillet.

Une Baignade, apparemment jugée indigne d'être montrée dans les salles de l'exposition, est accrochée dans la buvette du baraquement où elle est remarquée néanmoins par quelques visiteurs, dont Paul Alexis, ami de Zola (qui, sous le pseudonyme de « Trublot », écrit des chroniques savoureuses dans le *Cri du Peuple* et n'hésite pas à y parler art), Roger Marx (critique averti, qui loue les « sérieuses qualités » du « tableau impressionniste » de Seurat) et Félix Fénéon (arrivé depuis peu à Paris et s'intéressant vivement à toutes les manifestations d'art sans encore exprimer publiquement ses opinions). Mais le tableau produit l'effet le plus décisif sur Paul Signac.

De quatre années plus jeune que Seurat, Signac avait suivi l'exemple des impressionnistes. Son admiration allait à Monet et surtout à Armand Guillaumin dont la vive facture et les couleurs hautes de ton se retrouvent dans ses propres œuvres. Frappé par l'observation méthodique des lois du contraste et par la séparation des éléments — lumière, ombre, couleur locale, réactions — pratiquées par Seurat, Signac constate que la *Baignade* est exécutée à grandes touches balayées, mais regrette qu'elle ne soit peinte avec les seules couleurs du prisme.

Signac rencontre Seurat aux nombreuses et parfois houleuses réunions du groupe des Artistes Indépendants qui mènent, le 9 juin 1884, à une assemblée générale, présidée par Redon, au cours de laquelle est définitivement constituée la « Société des Artistes Indépendants » dont les statuts sont rédigés par Dubois-Pillet. Une sincère amitié lie très vite les deux jeunes peintres qui commencent à s'éclairer mutuellement de leurs recherches. D'après ce que dira plus tard Signac, Seurat décide de renoncer aux terres et ocres, tandis que lui-même se met à étudier les lois optiques et rend visite au vieux Chevreul pour se faire initier à la science des couleurs. Peignant sur les quais, Signac rencontrera bientôt Guillaumin auquel il présente Seurat.

Cet été-là, Seurat, installé maintenant au 128 *bis* du boulevard de Clichy, dans un immeuble nouvellement construit, ne semble pas avoir quitté Paris ; il a entrepris, au moment même où il expose sa *Baignade*, une seconde composition, aux dimensions identiques, représentant *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte* [N° 139]. Toujours extrêmement minutieux, évoluant dans son art avec une parfaite méthode, il précisera plus tard : « 1884, jour de l'Ascension : grande Jatte, les études et le *tableau* » [6], attestant ainsi qu'il s'est attaqué le même jour aux études préparatoires et à la grande toile. Cette affirmation de l'artiste paraît troublante, car les croquetons préparatifs et les dessins pour *La Grande-Jatte* — dont le nombre est bien plus élevé que pour *Une Baignade* — paraissent refléter, presque comme un journal, l'évolution de la composition et le processus d'élimination ou d'intensification qui devait mener à la version finale. Il semble donc difficile de s'imaginer l'artiste travaillant simultanément au grand tableau dont l'arrangement ne pouvait être établi que grâce aux précisions qui se détachaient petit à petit de tous ces panneaux et dessins. Cependant, Seurat a tellement insisté sur ce point (en soulignant même le mot *tableau*) que le fait ne peut être mis en doute. Parallèlement aux croquetons, dessins et à la grande toile, Seurat a peint encore un *paysage* de la Grande-Jatte [N° 116], consacré au site de la composition, sans nul être vivant, lequel apparaît comme le point de départ du vaste tableau, la scène qu'il s'agissait d'animer après en avoir retenu la configuration avec autant de soin que de maîtrise. Cette œuvre a été exécutée pendant l'été, à en juger par la lumière et la végétation ; Seurat l'a datée — ce qu'il fit rarement — 1884.

Pendant plusieurs mois, Seurat, laissant ses ustensiles chez un loueur de barques, travaille journellement au parc public de l'île de la Grande-Jatte, non loin de cette berge d'Asnières où il avait préparé *Une Baignade*. Son travail a-t-il été ralenti par le fait que l'île, pendant la semaine, est presque déserte et que c'est seulement le dimanche qu'on y trouve la « population dominicale et fortuite » qu'il représente dans sa composition ? Quoi qu'il en soit, il rapporte du parc une riche moisson d'études, mais nombreuses sont celles sur lesquelles n'apparaissent que des personnages plus ou moins isolés.

Lorsque, en décembre 1884, la nouvelle Société des Artistes Indépendants organise sa première exposition « sans jury ni récompenses » au Pavillon de la Ville de Paris, sur les Champs-Élysées, Seurat y expose encore son dessin d'Aman-Jean du Salon de 1883, à côté de neuf études (des croquetons, probablement pour *La Grande-Jatte*) assemblées dans un seul cadre, et son paysage de l'île. A cause de la saison avancée, les visiteurs se font extrêmement rares à cette seconde manifestation. L'envoi de Seurat frappe une fois de plus la perspicacité de Roger Marx qui admire la « remarquable transparence aérienne », la « vive lumière d'un chaud soleil d'été » du paysage.

Entre temps l'artiste continue à travailler à son grand tableau. L'hiver, peu favorable aux esquisses faites sur place, se prête justement à l'élaboration de la composition d'après les études accumulées pendant l'été, de même qu'il est propice aux recherches du dessinateur. La toile est, selon l'artiste, « prête à être exposée en mars 1885 », date

6. Voir la lettre à Fénéon du 20 juin 1890, citée en note 34, p. XXVII.

prévue pour un nouveau Salon des Artistes Indépendants dont les expositions annuelles devaient se tenir désormais au printemps. Mais ce Salon de 1885 ne peut avoir lieu et Seurat décide de passer l'été sur la côte atlantique qui lui est familière depuis son volontariat à Brest.

A Grandcamp, Seurat peint une série de petits panneaux et cinq toiles, paysages des bords de mer exempts de toute présence humaine et où seules les voiles des bateaux représentent des formes mouvantes. Tantôt ces voiles, tantôt un toit, des barques échouées sur le sable ou le roc solitaire du Bec du Hoc [N° 153] se détachent contre un ciel morose, une mer calme ou une végétation broussailleuse. Dans les motifs choisis par l'artiste, les masses irrégulières de l'élément végétal se trouvent généralement opposées à des lignes rigides : murs, bateaux, horizon. Deux seulement de ces cinq toiles sont précédées chacune d'un unique croqueton. Pour l'exécution de ces œuvres, Seurat se sert de petits coups de brosse vifs et apparents — surtout dans les panneaux — appliqués sur une première couche qui couvre le fond. Sur les toiles, il ajoute encore par-ci, par-là, des touches en forme de points minuscules qui vivifient les surfaces ou servent à rendre le caractère emmêlé de la végétation.

Pendant que Seurat se trouve à Grandcamp, Signac, à Paris, rencontre Camille Pissarro dans l'atelier de Guillaumin et lui explique le but des recherches auxquelles Seurat se consacre. Alors insatisfait de ses progrès et se sentant dans une impasse, Pissarro ne tarde pas à déceler dans la séparation des éléments une conception nouvelle pouvant doter l'impressionnisme d'une base scientifique. Il se met donc à étudier les traités sur la couleur. Rentré à Paris, Seurat fait à son tour la connaissance de Pissarro, auquel Guillaumin le présente chez Durand-Ruel, en octobre 1885. Quelques mois plus tard, au début 1886, Pissarro expose chez Clauzet, rue de Châteaudun, une « petite toile divisée en pureté de la teinte » qui, selon Seurat, ébranle définitivement Signac. Celui-ci exécute alors à Clichy, en mars-avril 1886, « ses deux premiers tableaux divisés sans dessous achromatiques et purs de touche » [7].

Depuis son retour de Grandcamp, Seurat s'est remis à travailler à *La Grande-Jatte*, pourtant considérée comme terminée. Il faut croire qu'elle avait été exécutée dans une technique s'apparentant à celle de la *Baignade* et qu'il décide maintenant de la recouvrir d'un tissu de petites touches circulaires, semblables à celles employées occasionnellement à Grandcamp. Il retouche également le paysage de l'île [N° 116]. L'artiste obtient ainsi une interpénétration plus douce des éléments divisés, une interaction plus subtile des contrastes simultanés. Il travaille avec des couleurs pures, s'interdisant tout mélange sur la palette, mais à une certaine distance les touches pointillées se confondent et le mélange optique s'opère [8]. Cependant, se concentrant toujours sur un seul endroit et ayant médité d'avance chaque touche et couleur à poser, Seurat peint sans s'éloigner pour juger de l'effet obtenu. Cette énorme concentration de la pensée lui permet de continuer son travail tard dans la nuit, malgré les trahisons de l'éclairage artificiel.

7. Voir la lettre à Fénéon du 20 juin 1890, citée en note 34, p. XXVII-XXVIII.
8. Sur le mélange optique, voir les Écrits de Fénéon, surtout son étude sur Signac, p. XXV-XXVIII.

Fig. 14. — Le Bec du Hoc, Grandcamp, photographie [à comparer avec N° 154]. La falaise d'où Seurat a peint le rocher s'est écroulée depuis.

Tandis que *La Grande-Jatte* s'achève, Pissarro, au début décembre 1885, s'adresse à Monet pour la préparation d'une nouvelle exposition des impressionnistes (aucune n'avait eu lieu depuis 1882). En même temps il obtient que Durand-Ruel, qui a l'intention d'organiser une première exposition de « ses » peintres aux États-Unis, se rende en janvier 1886 chez Signac et Seurat pour les inviter à y participer. Seurat lui confie deux tableaux, dont *Une Baignade*, et douze études.

Après de longues et aigres discussions avec ses collègues, Pissarro réussit finalement à faire admettre Seurat et Signac, ainsi que son fils aîné, Lucien, à l'exposition du groupe impressionniste. « Pour couper court, dit-il dans une lettre à Lucien qui avait suivi son père dans la peinture divisionniste, j'ai expliqué... que Seurat apportait un élément nouveau que ces messieurs ne pouvaient apprécier, malgré tout leur talent, que moi, personnellement, je suis persuadé du progrès qu'il y a dans cet art qui donnera, à un moment donné, des résultats extraordinaires. Du reste, je me fiche de l'appréciation de tous les artistes, n'importe lesquels ; je n'admets pas le jugement en l'air des [impressionnistes] romantiques qui ont tout intérêt à combattre les tendances nouvelles. J'accepte la lutte, voilà tout. Mais, avant de commencer, on tâche de brouiller les cartes en dessous, afin de faire rater l'exposition » [9]. Effectivement, Monet, Renoir et Sisley décident

9. Voir les Lettres de Camille Pissarro à son fils Lucien, Paris, 1950, qui, pour l'année 1886, sont riches en détails sur cette exposition et où il est souvent question de Seurat.

de s'abstenir. Par contre, Redon, pour la première fois, sera représenté à l'exposition de l'ancien groupe impressionniste qui ne comprend plus — en dehors de Pissarro — que Guillaumin, Berthe Morisot, Gauguin, Degas, entouré de ses amis Forain, Zandomeneghi et Mary Cassatt, ainsi que quelques épigones. Parmi les exposants, Gauguin, bien qu'un protégé de Pissarro, se montre fort hostile aux nouveaux amis de son maître.

La « Huitième Exposition de Peinture » (le mot *impressionniste* est toujours évité) se tient au N° 1 de la rue Laffitte, à l'angle du boulevard des Italiens, du 15 mai au 15 juin 1886. Seurat y envoie *La Grande-Jatte*, quatre paysages — *Le Bec du Hoc (Grandcamp)* [N° 153], *La Rade de Grandcamp* [N° 154], *Le Fort Samson* [N° 157], *La Seine à Courbevoie* [N° 161] — et un croqueton, *Les pêcheurs* [N° 80], catalogué comme appartenant à M. Appert (le beau-frère de l'artiste). Il les accompagne de trois dessins : *Une parade*, *La banquiste*, appartenant à Mme Robert Caze (veuve de l'écrivain précurseur du Symbolisme) et *Condoléances*, appartenant à M. J.-K. Huysmans (il n'est pas impossible que Seurat ait connu l'auteur d'*A Rebours* par feu son ami Caze). Sa large composition est cataloguée comme *Un Dimanche à la Grande-Jatte (1884)* ; par cette date, le peintre semble désireux d'affirmer qu'il a précédé Signac (qui expose ses premières toiles divisées de Clichy), Camille et Lucien Pissarro, dont les œuvres voisinent avec les siennes. Tous les quatre présentent leurs envois dans des cadres blancs.

La Grande-Jatte, sur l'étrangeté de laquelle des rumeurs avaient circulé dans les milieux artistes dès avant le vernissage, obtient un vif succès, mais c'est surtout un succès de scandale. Peu nombreux sont ceux qui l'étudient sérieusement. La critique, toujours rebelle aux nouveautés, aurait manqué à sa tradition si elle avait montré plus de compréhension que le public composé de rapins insouciants, de bourgeois ahuris et d'amateurs hésitants. Aussi s'en donne-t-elle à cœur-joie. Et même ceux qui n'ont pas recours à des plaisanteries faciles restent réticents ou hostiles. Octave Mirbeau, ami de Monet, ne veut pas se laisser convaincre par Pissarro des mérites de *La Grande-Jatte* ; Émile Hennequin, admirateur de Redon, condamne le tableau, tout en appréciant les paysages de Seurat ; Téodor de Wyzewa, intime de Mallarmé, se plaint d'un manque de sincérité ; Huysmans reprochera bientôt à Seurat « trop de procédés, trop de système ».

Ce qui étonne les visiteurs, c'est de se trouver en face d'une série d'œuvres, peintes plus ou moins selon les mêmes conceptions étranges, mais signées de noms différents. Le choc de la nouveauté semble effacer à première vue l'individualité des auteurs de ces toiles. Le vibrant lyrisme de Signac, une certaine raideur de Camille Pissarro et la naïveté de son fils passant inaperçus, il est facile aux critiques de prétendre que la nouvelle méthode annihile la personnalité des artistes. Comme Camille Pissarro seul, parmi eux, jouit de quelque renommée, certains en concluent qu'il est le chef de file du nouveau groupe et que les autres, tous plus jeunes, sont ses émules. Seurat éprouve un vif dépit devant cette méprise que Pissarro s'efforce de son mieux à dissiper, écrivant notamment à Durand-Ruel, en novembre 1886, que « c'est M. Seurat, artiste de grande valeur, qui a été le premier à avoir l'idée et à appliquer la théorie scientifique après l'avoir étudiée à fond. Je n'ai fait que suivre ».

Bien que *La Grande-Jatte* suscite les rires du public, elle impressionne plusieurs peintres et il y aura bientôt d'autres artistes qui, de près ou de loin, suivront Seurat. Angrand et Cross, qui se sont liés avec lui, évolueront lentement vers ses conceptions, alors que Dubois-Pillet les adopte sans restrictions. Deux débutants, Louis Anquetin et Émile Bernard, se mettent à peindre aux petits points, mais les abandonnent rapidement. Émile Schuffenecker, ami de Gauguin, se laisse également tenter passagèrement par la technique de Seurat, et Vincent van Gogh, fraîchement débarqué à Paris, l'essaye, lui aussi, sans cependant « diviser » systématiquement. De son côté, Lucien Pissarro obtient l'adhésion de son camarade, Louis Hayet. Le peintre belge, Théo van Rysselberghe, après avoir été fort irrité par *La Grande-Jatte*, finira par se rendre compte de ses qualités qui, dès l'abord, ont conquis son ami et compatriote, Émile Verhaeren. Leurs relations avec le groupe d'avant-garde bruxellois, les Vingt, fondé en janvier 1884, quelques mois avant les Indépendants parisiens, auront pour résultat que Seurat se verra bientôt invité à exposer en Belgique. (Octave Maus, secrétaire des Vingt, a également remarqué *La Grande-Jatte* à l'exposition.)

Pourtant, l'événement capital de cette huitième exposition des impressionnistes (qui sera aussi leur dernière) est la rencontre de Félix Fénéon qui, selon ses souvenirs, lie connaissance avec Seurat et ses amis devant leurs tableaux. Malgré sa contenance généralement détachée, le jeune critique — il a quelques mois de moins que Seurat — se passionne véritablement pour l'apport du peintre dont il se fait expliquer longuement les théories. Dans un article paru dans la petite revue symboliste nouvellement fondée, *La Vogue*, Fénéon développera logiquement — bien que dans le style un peu hermétique cher aux Symbolistes qui viennent de faire leur apparition sur la scène littéraire — en quoi consistent les innovations de Seurat. Il est le premier à décrire *La Grande-Jatte* en des termes qui reflètent les intentions de l'artiste et analysent sa méthode dans un esprit scientifique [voir les Écrits sur Georges Seurat de Félix Fénéon, p. XI-XXXI]. Il est aussi le seul à réaliser qu'à cette exposition apparaît une tendance radicalement nouvelle et que le mot *impressionnisme* ne suffit plus à désigner les divers peintres qui s'y produisent et qui sont, d'ailleurs, divisés par mainte divergence de vues.

« M. Degas, qui répudie l'épithète d'*Impressionniste*, y figure avec des envois caractéristiques — constate Fénéon — Mme Morisot, MM. Gauguin et Guillaumin y représentent l'impressionnisme tel qu'il s'était déjà traduit aux exhibitions antérieures ; MM. Pissarro, Seurat et Signac innovent. » Devenant l'exégète du nouveau mouvement, Fénéon le baptise *néo-impressionnisme*, bien que Seurat eut préféré la désignation *chromo-luminarisme* [10].

Peu importe le nom — l'essentiel est que Seurat et ses amis représentent effective-

10. Plus tard, Signac écrira : « Si ces peintres, que spécialiserait mieux l'épithète *chromo-luminaristes*, ont adopté ce nom de *néo-impressionnistes*, ce ne fut pas pour flagorner le succès (les impressionnistes étaient encore en pleine lutte), mais pour rendre hommage à l'effort des précurseurs et marquer, sous la divergence des procédés, la communauté du but : *la lumière* et *la couleur*. C'est dans ce sens que doit être entendu ce mot *néo-impressionnistes*, car la technique qu'emploient ces peintres n'a rien d'impressionniste : autant celle de leurs devanciers est d'instinct et d'instantanéité, autant la leur est de réflexion et de permanence. »

ment non pas un effort isolé mais un mouvement aux séductions duquel succombera bientôt plus d'un jeune talent et dont la « légitimité » semble attestée par l'adhésion de Camille Pissarro, seul à passer de l'impressionnisme « romantique » à l'impressionnisme « scientifique ». Les bases scientifiques en seront sous peu élargies par Charles Henry, ami de Fénéon, et ses analogies avec la poésie nouvelle seront remarquées par Gustave Kahn, un des précurseurs du Symbolisme, que les peintres rencontrent également par l'entremise de Fénéon. A Kahn se joindront d'autres Symbolistes, tels Henri de Régnier, Jean Ajalbert et Paul Adam.

Kahn précisera plus tard ce qui avait attiré les poètes symbolistes vers Seurat et ses amis : « Outre que nous nous estimions de mener le combat pour des idées nouvelles, il y avait ceci chez eux d'attachant pour nous et qui pouvait nous sembler un parallélisme entre nos efforts, c'était ce point de statique, cette recherche de dégagement d'absolu qui caractérisait l'art de Seurat. Nous étions sensibles à la mathématique de son art. Il n'est point certain que le feu de la jeunesse n'ait pas suscité en nous de quasi-certitudes que ses recherches sur la ligne et la couleur offraient des points précis de similitude avec nos théories sur le vers et la phrase. La théorie du discontinu pouvait avoir quelque parenté avec celle du mélange optique. Peintres et poètes étaient mutuellement enchantés d'incliner à y croire. »

Ce sont les contacts naissants avec les milieux littéraires, l'amitié de Fénéon et l'intérêt suscité chez quelques peintres qui constituent l'actif de l'exposition impressionniste, bien que cette manifestation va se clore sur un déficit inattendu et dans une atmosphère plutôt aigre. Signac ayant quitté Paris pour Les Andelys, où il travaillera avec Lucien Pissarro, et le père de celui-ci voulant regagner Éragny, Seurat tient son ami au courant du décrochage. Ses lettres, hâtives et un peu sèches, farcies d'allusions pas toujours compréhensibles, ont un caractère impersonnel [11]. Le 16 juin il mande de Paris à Signac :

> Le déménagement est fait. Portier [12] a gardé cinq tableaux.
>
> Pissarro a déposé ses tableaux chez toi. Il doit du reste t'écrire. J'en aurai bien gardé une partie mais la place me manquant j'ai pensé qu'ils seraient mieux chez toi. Ensuite comme je suis en plein plâtrage collage, etc. un accident pouvant arrivé, il vaut mieux les avoir déposés là.
>
> L'article de Fénéon a paru dans *La Vogue* [13].
>
> Les exposants de la rue Laffitte se sont quittés, débandés plutôt comme de véritables pleutres : Degas avait fait dire par Portier qu'il serait le 15 à 6 heures du soir rue Laffitte. Sous l'influence de Gauguin, ni les Pissarro ni Guillaumin, ni

11. L'orthographe de Seurat est ici rigoureusement respectée, mais sans recours au *sic* irritant. Ces documents, en partie inédits, nous ont été communiqués par Mme Ginette Cachin-Signac.

12. Un modeste marchand de couleurs et de tableaux, au coin de la rue Fontaine et de la rue La Rochefoucauld. Ami de Degas, il vendait aussi parfois des toiles de Renoir et Pissarro.

13. Cet article, consacré à « MM. Camille Pissarro, Georges Seurat, Paul Signac, Lucien Pissarro », parut dans le Numéro du 13-20 juin 1886 de *La Vogue* ; il est cité plus haut dans les Écrits de Fénéon, p. XI-XIII.

L'île de la Grande-Jatte, 1884. Coll. Ambassador & Mrs. John Hay Whitney, New York [Cat. N° 116]

moi (et je le regrette) n'avons répondu. C'est d'une impolitesse rare. Pissarro en est très embêté. Nous étions rue de Sèze [14] à 6 heures.

Guillaumin nourrit une légère haine contre moi. Je fais mon Raffaëlli à ce qu'il paraît. L'autre soir chez Vetzel il s'est mis en colère contre Fénéon (l'article) parce qu'il lui a plu de parler de Dubois-Pillet, de le souhaiter à *l'avant-garde* de l'impressionnisme [15]. Ayant mal lu, Guillaumin me dit :

« Dubois-Pillet n'est pas plus à l'avant-garde *que vous et que Signac.* »

Je me suis empressé de fermer le bec et de me plonger dans la lecture d'un journal. A ce qu'il paraît c'est par rang d'âge que ça se mesure. Guillaumin venait évidemment d'être remonté par Gauguin qui en possède une clef.

Il y a plusieurs lettres de Chérie[?] chez ton concierge.

Je pars dans deux ou trois jours — samedi probablement.

J'ai donné 8 francs de pourboire à l'homme de Duplaine [?]. Il y aura 6 francs de voiture. Puis 10 aux hommes [de] Durand-Ruel.

10 + 6 + 8 = 24 francs.

24 francs : 4 = 6 |

tu me dois 6 francs.

Je reporterai le dessin de Mme Caze avec le mien [16].

Hayette nous a aidés à déménager.

Je ne comprends rien aux 3 conseils écrits. A un tout autre point de vue ça doit être intéressant.

Au revoir

SEURAT

Ne sachant pas que Signac avait autorisé Gauguin à se servir de son atelier, boulevard de Clichy (près de celui de Seurat), pendant son absence, Seurat écrit de nouveau à son ami :

[*Paris*] *Samedi 19 juin* [*1889*]

Mon cher Signac

Le fait suivant s'est passé hier :

Gauguin sans m'avertir a été chez toi pour dessiner son bois qui se trouve avec

14. Il s'agit de la galerie de Georges Petit, rival de Durand-Ruel, 8, rue de Sèze, où avait eu lieu, le 15 juin, le vernissage d'une « Exposition Internationale » groupant la plupart des artistes à la mode mais à laquelle participaient également les « dissidents » du groupe impressionniste, Monet et Renoir.

15. Dans son article, où il avait d'ailleurs parlé avec sympathie de Guillaumin, Fénéon avait regretté l'absence de Dubois-Pillet à l'exposition impressionniste, ajoutant : « Il est, avec les quatre artistes dont nous venons de parler [Seurat, Signac, Camille et Lucien Pissarro] à l'avant-garde de l'impressionnisme ». Cette phrase n'apparaît plus dans l'édition en plaquette des articles de Fénéon, *Les impressionnistes en 1886*, et, par conséquent, ne se trouve pas non plus dans Fénéon : *Œuvres*.

16. Il s'agit de la veuve de l'écrivain Robert Caze, ami de Seurat, qui venait d'être tué au cours d'un duel. L'artiste lui avait offert son *Étude pour* « *Une Baignade* » [N° 97]. Mme Caze apparemment avait prêté des dessins de Seurat et de Signac à la VIIIe Exposition.

les tableaux de Pissarro [17]. Je ne sais comment tu estimeras ce procédé. J'ai su cela le soir à la Nlle Athènes par Pissarro qui trouvait que c'était une indélicatesse de matelot [18]. La chose va se renouveler aujourd'hui. J'ai pensé que mon devoir était de t'avertir. Je tiens ensuite à me mettre à couvert. Tout cela est très délicat — je ne sais si tu prendras la chose comme moi. Peut-être trouveras-tu cela naturel, dans tous les cas je dois te le dire.

Je pars dimanche [le 20 juin].

J'ai remis ton dessin à Mme Caze.

SEURAT

Gauguin prend fort mal l'intervention de Seurat qui lui interdit l'accès de l'atelier de Signac et écrit à celui-ci : « Je suis un homme mal élevé et indélicat ; vous êtes vraiment bon garçon d'accepter un pareil sans-gêne de ma part. Voilà ce que Monsieur Seurat a dit à Pissarro et à Guillaumin... Je puis être un artiste plein d'hésitations et peu savant, mais comme homme du monde *je ne laisserai à personne* le droit de me molester. » Si les choses ne s'enveniment pas davantage, c'est que Gauguin est sur le point de retourner à Pont-Aven et que Seurat quitte Paris pour Honfleur d'où il écrit après quelques jours à son ami :

Honfleur [*vendredi*] *25 juin 86*

Mon cher Signac.

Depuis lundi je suis ici.

Voici mon adresse : Chez M. Hélouin, Receveur central de l'Octroi, 15 rue de Grâce, etc.

La question du déficit [de l'exposition] est donc venue jusqu'à toi ? On est je crois libre de mettre ce que l'on veut. Moi je me baserai sur ce que fera Pissarro. Nous auraient-ils invités à partager les bénéfices dans le cas contraire ? J'en doute fort. J'ai vu Degas deux jours avant mon départ, il s'est bien gardé d'aborder la question, laissant à Portier le soin de nous sonder.

La voiture m'a couté 6 f. 75. Ceci pour être exact. Je n'ai nullement l'intention de partager les 0,75 en trois.

Si tu veux renvoyer l'argent que tu me dois, un mandat adressé à ma mère 110 boulevard de Magenta est le plus simple moyen.

Il fait bien ici depuis cinq jours. J'espère me mettre bientôt sérieusement à mes toiles. Jusqu'à présent je n'ai fait que des croquis pour m'acclimater.

Si tu trouves les Andelys colorés, moi je vois la Seine — mer grise indéfi-

17. Sans doute s'agit-il du demi-relief représentant une femme nue, la main aux cheveux, assise dans un paysage, daté 1882, que Gauguin avait montré à l'exposition impressionniste et que — dans un dénuement complet et sans logis — il a dû entreposer dans l'atelier de Signac avec la permission de celui-ci.

18. Allusion au fait que Gauguin avait été marin avant de devenir employé d'un agent de change et finalement peintre.

nissable presque, même au plus fort soleil avec le ciel bleu, du moins pendant les derniers jours.

Je ne connais pas les écrits d'Ajalbert, ni d'Adam [19] — ont-ils paru ?

A bientôt.

G. SEURAT

Quelques deux semaines plus tard, Seurat écrit de nouveau à Signac :

[*Honfleur, après le 5 juillet 1886*]

Rien de bien intéressant. Histoire *d'entretenir* le feu.

Ne suis pas invité à Nantes [20], ai seulement reçu deux lettres, dont une *d'ajournement.*

Le vent et par conséquent les nuages m'ont gêné ces jours derniers. La stabibilité des premières journées devrait bien revenir.

Je t'envoie un petit écho de Paris du *Figaro* qui ne manque pas de charmes [21]. Il amusera beaucoup Pissarro j'en suis certain. Les allusions relatives au tachistes sont très drôles. Si tu vois le maître communique lui ça. Il se rappellera une soirée à la Nlle Athènes où le sieur Dumoulin n'a pas dérogé de n'être pris au sérieux par lui.

Tu me diras la date de ton retour à Paris pour l'exposition ? [22]

Et l'internationale [chez Petit] ? Et la peinture des bons vieux impressionnistes ?

Venez on vous attend.

Tes études marchent elles bien ? Sont elles nombreuses ? [23] Je n'en doute pas, inutile de me répondre.

19. L'article d'Ajalbert sur le « Salon des Impressionnistes » venait de paraître le 20 juin dans la *Revue Moderne ;* Adam avait parlé de cette exposition dans la *Revue Contemporaine* de mai 1886.

20. Le 28 juin *Le Figaro* avait annoncé que « les artistes sont conviés à une exposition qui s'ouvrira à Nantes le 1er octobre prochain et qui promet d'être particulièrement brillante par le nombre et le choix des ouvrages déjà annoncés ». Grâce à l'intervention de Pissarro auprès de son ami nantais, le peintre Flornoy, Seurat, Signac, Guillaumin et Pissarro lui-même seront finalement invités. Rendant compte du vernissage — reculé au 10 octobre — le *Phare de la Loire* nommera tous les exposants, salle par salle, mais se contentera d'indiquer : « Salle vitrée de gauche — École impressionniste ». Dans le onzième article consacré à cette exposition, le critique du même journal spécifiera le 27 novembre : « Presque toute cette pièce a été consacrée aux impressionnistes. M. Signac, M. Guillaumin, M. Pissarro étalent ici des œuvres auxquelles, malgré tout notre désir d'expliquer loyalement la pensée des auteurs, il nous est impossible de rien comprendre... M. Seurat, un chercheur, a ici un *Phare de Honfleur* [N° 168] et une *Grève du Bas-Butin* [N° 165], qui nous renseignent sur les avantages et les défauts de la formule, « la division des tons ». Ah ! la formule en art, quelle plaie ! Qui sait ce qu'auraient donné tous ces artistes sans leur obstination à se conformer à une formule ? »

21. Le 4 juillet, *Le Figaro* avait publié cette information : « L'impressionnisme fait son entrée dans le monde officiel. Parmi les tableaux acquis [pour l'État au Salon des Artistes Français] par M. Turquet [Sous-secrétaire d'État], il y a une *Place de la Bastille le 14 Juillet,* de M. Louis Dumoulin, qui est un impressionniste décidé, mais qui, du moins, se distingue des *tachistes* par sa science de l'air et de la lumière. »

22. La deuxième exposition des Artistes Indépendants (puisqu'il n'y en avait pas eu en 1885) allait se tenir du 20 août au 27 septembre. Signac et Seurat rentreront à Paris pour cet événement.

23. A notre connaissance, Signac n'a exécuté que deux toiles aux Andelys, bien moins que le nombre de tableaux plus ou moins achevés que Seurat rapportera de Honfleur (voir sa lettre du début août).

Et puis, que dire encore ? ma foi c'est tout pour aujourd'hui, allons nous saoûler de lumière encore *une fois, ça console.*

SEURAT

Avant de rentrer à Paris pour préparer son envoi aux Indépendants, Seurat écrit une dernière fois à Signac :

[*Honfleur, début août 1886*]

6 toiles seulement [24].

4 de 25 [Nos 165, 166, 168, 171]

1 de 15 [No 162]

1 de 10 [No 163]

1 considérée comme finie, le motif étant depuis longtemps morcelé (des bateaux un coin de bassin) [No 166]

2 autres travaillés mais pas satisfaisantes encore (grèves) [Nos 165, 171]

1 toile de 10 temps couvert, demandant encore à être poussée (bout de jetée) [No 163]

reste encore une toile de 25 [No 168] et 1 de 15 [No 162] ébauchées.

C'est tout ce que j'ai pu faire.

Je ne compte donc pas mettre du nouveau à l'exposition. Cependant je rentrerai à Paris avec mon coin de port [No 166]. Je verrai ce qu'il donnera dans une bordure.

Dis-moi ce que tu exposes de nouveau ?

Je partirai probablement le 13 [août] à 9 heures du soir, un vendredi. Moi qui suis superstitieux, me voilà propre.

Je pense comme toi pour le groupement [25]. Mais je sais ce que Dubois-Pillet dira ; jalousie des autres, démembrement de la société, etc., etc.

Bien des choses à Mr Zandomeneghi si tu le vois.

A vous

G. SEURAT.

Quoique Seurat n'ait pas exécuté ses toiles directement d'après nature, il est tellement attaché à l'observation de son sujet qu'il ne peut ni ne veut s'en écarter. C'est ainsi qu'il préfère abandonner son tableau du *Coin d'un bassin* [No 166], lorsque le motif se

24. Alors que l'artiste parle de six toiles, nous en connaissons sept. Peut-être Seurat a-t-il peint la septième (*La Maria, Honfleur*, toile de 15 [No 169]) après avoir écrit cette lettre. Un fait troublant dans l'énumération de Seurat, toujours si précis, est qu'il mentionne quatre toiles de 25, c'est-à-dire d'un format environ 81×65 cm., bien que trois seulement soient de cette dimension [Nos 165, 166 et 168], la quatrième étant sensiblement plus grande, 78,8×94,2 cm.

25. Seurat, Signac et leurs amis s'efforçaient toujours d'exposer ensemble, ce qui rendait plus frappants leurs envois, affirmait qu'ils représentaient un mouvement et attirait sur eux l'attention de la presse et du public.

Fig. 15. — Honfleur, l'hospice et le phare, photographie [à comparer avec No 168].

trouve morcelé, plutôt que de le terminer de mémoire, d'autant plus qu'il ne dispose pas en ce cas d'un croqueton pour le guider. Ayant travaillé huit jours seulement à cette œuvre, comme il l'expliquera bientôt à Verhaeren, l'artiste la considère « comme une grande esquisse », mais elle lui paraît néanmoins suffisamment poussée pour la signer et l'envoyer aux Indépendants de 1886. Ce tableau seul y représentera son butin de l'été, aucune des autres toiles de Honfleur n'étant apparemment prête pour l'exposition. Ceci laisserait supposer que Seurat, ayant pu consacrer plus de temps aux autres tableaux commencés — il avait, du reste, peint des croquetons pour trois d'entre eux [26] — est ainsi en mesure de les parachever dans son atelier à Paris. Dans une lettre à Verhaeren il déclarera plus tard avoir travaillé pendant deux mois et demi à son *Hospice et le Phare* [No 168] que, dans cette missive à Signac, il désigne encore comme « ébauché », et cela quelque dix jours avant son départ du petit port. Le travail d'atelier est donc absolument conditionné par la précision des renseignements que l'artiste a pu puiser dans la nature.

Ce qui distingue les paysages de Honfleur de ceux peints à Grandcamp l'été pré-

26. Alors qu'à Grandcamp Seurat avait — en plus de cinq toiles et deux panneaux préparatifs — exécuté au moins dix croquetons *indépendants* [Nos 141-150], dont quelques-uns ont pu, évidemment, avoir été destinés à des tableaux projetés mais non exécutés, son travail à Honfleur semble avoir été beaucoup plus « concentré » ; ses sept toiles s'accompagnent exclusivement de trois croquetons préparatoires et de deux dessins, intimement liés aux tableaux.

cédent (à l'exception d'une seule toile, *la Grève du Bas-Butin* [N° 165]), c'est que Seurat choisit maintenant des motifs dont les éléments d'architecture ou les voiliers lui offrent des lignes nettement indiquées, horizontales, verticales ou diagonales. Mais comme auparavant, ce sont toujours des endroits déserts ; même ses vues du port sont sans personnages. En même temps il adopte une facture plus méthodiquement « pointillée » [27] (dans *Coin d'un bassin*, cependant, il n'y a qu'une première couche en petits coups de brosse sur laquelle n'apparaît que ci et là un commencement d'exécution aux points).

Rentré à Paris à la mi-août, Seurat prépare son envoi aux Indépendants qui se tiennent encore « hors de saison », du 20 août au 21 septembre, rue des Tuileries. L'artiste y montre à nouveau sa *Grande-Jatte* ainsi que *Le Bec du Hoc*, *Grandcamp* [N° 153], *La rade de Grandcamp* [N° 154], *La Seine à Courbevoie* [N° 161], *Coin d'un bassin*, *Honfleur* [N° 166], *Grandcamp, un soir* [N° 155], *La Luzerne*, *Saint-Denis* [N° 159] et deux croquetons : *Bateaux*, *Courbevoie* et *Bords de Seine* [N° 158 ?]. Ces œuvres sont encadrées de blanc. Elles voisinent avec les envois de Signac, Dubois-Pillet, Angrand, Cross et Lucien Pissarro. Comme à l'accoutumée, la critique trouve la salle réservée aux « intransigeants » *inénarrable*. Fénéon consacre une courte notice à cette exposition dans *La Vogue* mais rédige un long article pour la revue *L'Art Moderne*. Ce périodique, organe du groupe des Vingt à Bruxelles, est dirigé par Octave Maus, Edmond Picard et Émile Verhaeren qui viennent d'inviter Fénéon à devenir leur correspondant parisien. Ils publieront par la suite ses études les plus importantes sur le néo-impressionnisme. Dans le premier écrit qu'il leur envoie, Fénéon soutient que l'apport de Seurat et de ses amis constitue un perfectionnement scientifique de l'art impressionniste [28].

Entre temps, Durand-Ruel — rentré de New York où son exposition a reçu un succès mitigé — n'a pu vendre aucune des œuvres prêtées par Seurat [29]. *Une Baignade* réintégrera donc l'atelier de l'artiste qui, bientôt, en retouchera certains endroits — sans doute une fois ses toiles de Honfleur achevées. Deux au moins des tableaux de Honfleur, *L'Hospice et le Phare* [N° 168] et *La Grève du Bas-Butin* [N° 165], sont terminés au début octobre et envoyés à Nantes [30]. Le mois suivant, Seurat reçoit une nouvelle invitation, plus importante : celle d'exposer en 1887 avec les Vingt à Bruxelles. Il se peut que cette invitation lui ait été remise personnellement par Verhaeren qui lui rend visite à Paris et lui achète *Coin d'un bassin*, considéré par Fénéon comme « le plus exquis tableau » du peintre. Sont invités en Belgique — en même temps que Seurat — Camille Pissarro, Berthe Morisot, Rodin, Raffaëlli, d'autres encore.

Pissarro continue à s'employer pour ses amis. Lorsque, en décembre, Martinet

27. Voir plus loin, à ce sujet, l'étude de Henri Dorra.
28. Voir les Écrits de Fénéon, p. XIV-XVII.
29. Il est curieux de noter qu'à la suite de cette exposition parut une brochure de Celen Sabbrin : *Science and Philosophy in Art* (Philadelphie, 1886), consacrée principalement aux œuvres de Monet exposées par Durand-Ruel à New York et dans laquelle Seurat n'est même pas mentionné. Une traduction en sera publiée dans *La Vogue*.
30. Au sujet de cette exposition, voir p. LI, note 20. Étant donné qu'aucune date précise de commencement ou de complétion ne peut être assignée aux toiles de Honfleur, nous les avons cataloguées sans essayer d'établir un ordre chronologique.

ouvre une boutique au coin du boulevard des Italiens et de la rue du Helder, mettant ses vitrines à la disposition des néo-impressionnistes, Seurat lui confie deux tableaux que le marchand est venu choisir dans son atelier. Mais Martinet n'ose pas les exposer, prétextant « la lumière du gaz, le cadre blanc, l'intérêt même du peintre, etc., etc. » Grâce à l'insistance de Pissarro, il les montre finalement dans sa devanture, mais rue du Helder et non pas sur le boulevard.

De telles vexations qui s'ajoutent à la série de comptes rendus railleurs (Seurat est abonné à un Argus de la Presse et aucune mention de son nom ne lui échappe) ne peuvent qu'aigrir le peintre dont la susceptibilité est vive. Et ses rapports avec les impressionnistes « romantiques » sont loin de s'améliorer. Il souffre de « l'impertinence jemenfoutiste » de Degas et de la froideur distante de Monet. Gauguin continue à lui en vouloir pour l'affaire de l'atelier de Signac. Un soir de décembre, lorsque Pissarro, accompagné de Signac, Seurat et Dubois-Pillet, se rend au Café de la Nouvelle-Athènes — où les impressionnistes avaient tenu leurs assises — de violentes discussions éclatent. Guillaumin et Gauguin refusent de serrer la main de Signac, et Gauguin part brusquement, sans même saluer son ancien maître.

Cependant, si Seurat voit s'éloigner de lui la plupart des peintres avec lesquels il avait participé à la dernière exposition impressionniste, il continue à attirer des artistes de sa propre génération, et ses liens avec bon nombre d'écrivains symbolistes, dont il rencontre certains, à n'en pas douter, par l'entremise de Fénéon, se resserrent. Tous les lundis, peintres et écrivains amis — notamment Régnier, Adam et Alexis — se réunissent dans l'atelier de Signac ; ils se retrouvent encore au Café Marengo, lieu de rencontre des Indépendants, à la Taverne Anglaise, rue d'Amsterdam, fréquentée par les collaborateurs de *La Vogue*, au Café d'Orient, rue de Clichy, à la Brasserie Gambrinus, favorisée par Moréas, Kahn, Fénéon, Adam, Dujardin, Wyzewa, Ajalbert, Barrès et Laforgue, finalement dans les bureaux de la *Revue Indépendante* où, en fin d'après-midi, Pissarro, Seurat et Signac rejoignent Dujardin, Kahn, Fénéon, Christophe et Henry. Là, on ne parle pas seulement de problèmes littéraires et artistiques, on se passionne aussi pour la politique, surtout pour l'anarchisme auquel Seurat, à l'instar des autres — et particulièrement de Fénéon — ne refuse pas sa sympathie. Souvent taciturne, le peintre participe peu aux discussions mais s'anime dès qu'il est question de peinture, se faisant alors écouter avec respect. Il est solennel, lucide, aime la contradiction et se montre modeste sans que son silencieux orgueil et une certaine condescendance échappent aux autres.

Seurat se lie avec le critique Jules Christophe et devient ami de Laforgue, intime de Fénéon (en août 1887, ils assisteront ensemble à l'enterrement du poète, mort à vingt-sept ans). Il offre généreusement ses tableaux non seulement à Fénéon et à Kahn, mais encore à Jean Ajalbert, Paul Alexis, au critique Arsène Alexandre et à d'autres. Pourtant, en dépit de ces amitiés, l'artiste ne se laisse pas influencer par les interprétations littéraires de ses œuvres proposées par les symbolistes. Lorsque Paul Adam admire dans la *Grande Jatte* la raideur des personnages « des cortèges pharaoniques », lorsque Jean Moréas y voit des processions panathénaïques, Seurat confie à Angrand : « Ils voient de la poésie dans ce que je fais. Non, j'applique ma méthode et c'est tout »

En effet, la seule chose qui préoccupe Seurat, c'est le perfectionnement de sa méthode scientifique. A ce titre sa rencontre avec Charles Henry, collaborateur de *La Vogue* et de la *Revue Indépendante*, est sans conteste la plus importante qu'il ait faite dans le milieu symboliste. Dans son article pour *l'Art Moderne*, du 19 septembre 1886, Fénéon, toujours bien renseigné — et pour cause — venait d'écrire au sujet des néo-impressionnistes : « On accuse ces peintres de subordonner l'art à la science. Ils se servent seulement des données scientifiques pour diriger et parfaire l'éducation de leur œil et pour contrôler l'exactitude de leur vision... Bientôt la théorie générale du contraste, du rythme et de la mesure, de M. Ch. Henry, les munira de nouveaux et très sûrs renseignements. »

Seurat, déjà familier avec les théories d'Humbert de Superville sur la symbolique des lignes [31], théories reprises par Charles Blanc, trouve dans les recherches de son nouvel ami une riche source de méditations. Partant de Superville, qu'il considère comme son seul précurseur, Henry s'est ingénié à établir d'étroites relations entre les problèmes esthétiques et physiologiques [32]. Selon lui, le plaisir est associé aux lignes montantes ou allant de gauche à droite, tandis que les lignes descendantes, ou de droite à gauche, produisent l'effet contraire. Henry établit également que certaines couleurs : le rouge et le jaune (couleurs chaudes) sont plus ou moins agréables (dynamogènes), tandis que d'autres : le vert, violet et bleu (couleurs froides) sont relativement inhibitoires. Subséquemment, Henry construit un cercle chromatique sur lequel les couleurs agréables sont associées à des directions agréables, et des couleurs inhibitoires à des directions inhibitoires. Explorant le rythme et la mesure, il arrivera à des définitions qui s'appliquent aussi bien aux couleurs qu'aux formes.

« Je me rappelle encore, écrira plus tard Georges Lecomte, une fuligineuse conversation... au bout de laquelle M. Charles Henry était à croppeton devant un immense tableau noir que, au cours de cette bizarre causerie esthétique, il avait, du haut en bas... couvert d'équations et de formules. Ces savantes démonstrations sur la lumière... devaient laisser insensible ce profane qu'était Pissarro... mais le grave et patient Georges Seurat, dont la jeune ferveur s'était enthousiasmée de ces théories au point de les ouïr inlassablement, les clarifia en un plus limpide langage de peintre pour que Camille Pissarro pût à son tour s'en imprégner. »

Puisque les méthodes de Seurat rendent l'harmonie chromatique de ses œuvres dépendante de lois physiques, les éléments tels que la structure, la composition et la ligne prennent une importance capitale, car l'artiste peut les interpréter plus librement en leur imposant sa volonté créatrice. Désormais Seurat suivra de près les recherches du jeune savant afin d'en appliquer les découvertes à l'élaboration de son propre système et de ses œuvres.

C'est vers la fin de 1886 que Seurat commence la première toile dans laquelle se trouve un reflet des théories de Charles Henry, *Les Poseuses* [N° 178]. Dès son premier

31. Voir Chastel : Une source oubliée de Seurat, *Études et Documents sur l'art français*, Archives de l'art français, tome XXII, 1959, p. 400-407. D'après Superville (1770-1844), les lignes expansives expriment : gaieté, inconstance, volupté ; les convergentes : tristesse, méditation, orgueil.

32. Au sujet de ces théories, voir l'article de Fénéon : Une esthétique scientifique, p. xxx-xxxi.

Fig. 16 — Seurat : *Portrait de Paul Signac*, 1889-1890 ; crayon Conté, 34,5×28 cm. Collection Mme Ginette Cachin-Signac, Paris.

Fig. 17. — Seurat : *Portrait de Paul Alexis*, 1888 ; crayon Conté. Dessin publié dans *La Vie Moderne* en 1888 et disparu depuis.

article sur l'artiste, paru en juin de cette année, Fénéon avait constaté que la « peinture au point s'impose pour l'exécution de surfaces lisses, et, notamment, du nu, à quoi on ne l'a pas encore appliquée [33] ». Il n'est pas impossible que Seurat lui-même ait entretenu dès lors le critique de son intention d'entreprendre une grande composition de nus. Ayant, dans *Une Baignade* et la *Grande-Jatte*, rencontré les impressionnistes sur leur terrain, celui du plein-air, il estime sans doute que traiter ensuite un sujet « académique » va prouver la validité générale de sa méthode et technique. Seurat devait être d'autant plus désireux de faire une telle démonstration que les commentateurs, même favorables, prétendaient que son exécution donnait des résultats valables surtout pour le paysage. En réponse, Seurat va donc s'attaquer à un sujet d'intérieur. Son tableau des *Poseuses* montre, dans l'atelier de l'artiste [34] — contre un mur duquel se trouve accrochée la *Grande-Jatte* — le même modèle nu en trois poses différentes.

33. Voir les Écrits de Fénéon, p. xiii.

34. Décrivant la chambre et l'atelier que Seurat occupait au cinquième étage, sous les toits, 128 *bis*, boulevard de Clichy, Gustave Kahn parlera d'une « petite pièce cénobitique [qui] contenait un lit étroit et bas, en face d'anciennes toiles retournées, la *Baignade* et des marines. Dans l'atelier aux murs blancs s'appendaient des souvenirs d'École des Beaux-Arts, un petit tableau de Guillaumin, un Constantin Guys, des Forains..., un divan rouge, peu de chaises, une petite table où voisinaient des revues amies, des livres de jeunes écrivains, des pinceaux et des couleurs et le cornet de tabac. Contre un panneau, le couvrant tout

Ce projet à peine commencé, Seurat expédie, le 13 janvier 1887, sept toiles à Bruxelles, dont quatre déjà exposées à Paris : la *Grande-Jatte*, le *Bec du Hoc*, *Grandcamp* [N° 153], la *Rade de Grandcamp* [N° 154] et *Coin d'un bassin*, *Honfleur* [N° 166], qui sera catalogué comme appartenant à Verhaeren. A ces œuvres, il ajoute trois tableaux récents de Honfleur : *L'Hospice et le phare* [N° 168], la *Grève du Bas-Butin* [N° 165] et *Un soir, embouchure de la Seine* [N° 171]. Puis l'artiste se rend au vernissage des Vingt, qui a lieu le 2 février dans l'ancien musée royal de peinture. Signac, bien qu'il n'ait pas été invité à exposer à Bruxelles, l'y accompagne et immédiatement écrit à Pissarro :

« Je sors éreinté de l'exposition. Une foule énorme, une cohue épouvantable, très bourgeoisement anti-artiste. En somme, un grand succès pour nous : la toile de Seurat était invisible, impossible d'approcher tellement la foule était énorme. La salle d'exposition est une magnifique salle du musée, très vaste et d'un éclairage délicieux... Vos toiles font très bien... Le pointillé intrigue les gens et les force à penser ; ils devinent qu'il y a quelque chose là-dessous. »

Les envois de Seurat et de Pissarro font une fois de plus les frais des plaisanteries de la presse, mais la *Grande-Jatte* passionne les artistes belges qui, cependant, font remarquer à son auteur qu'elle fait meilleur effet de près que de loin, dû sans doute au fait qu'elle avait été exécutée dans une pièce exiguë. Verhaeren, dont l'ami van Rysselberghe se montre maintenant conquis par le néo-impressionnisme, profite de l'exposition pour consacrer un long article chaleureux à Pissarro et Seurat. Chose inattendue, il se trouve même un amateur, M. van Cutsem, qui achète la *Grève du Bas-Butin* pour 300 francs. Quant à Verhaeren, il est tellement enthousiasmé par *L'Hospice et le phare*, qu'il voit maintenant pour la première fois (puisque, lors de sa visite chez Seurat, ce tableau se trouvait à Nantes), qu'il finit par l'acheter également. L'artiste en demande plus que pour *Coin d'un bassin* mais consent un « prix d'ami » à l'écrivain [35]. Celui-ci se rendra encore acquéreur d'une toile de Signac.

C'est probablement après son retour de Bruxelles que Seurat visite un restaurant populaire près de la Fourche, avenue de Clichy, où — dans un immense hall vitré — Vincent van Gogh expose ses tableaux, ainsi que des toiles d'Anquetin, Émile Bernard et probablement Gauguin. Seurat y rencontre le Hollandais pour la première fois. Bientôt des œuvres de van Gogh et de Seurat voisineront dans des expositions organisées par Fénéon dans les locaux de la *Revue Indépendante* aussi bien qu'au foyer du Théâtre Libre, rue Pigalle, qu'Antoine met à la disposition de jeunes peintres.

entier, la Grande-Jatte ». Ce mobilier était complété par plusieurs chevalets, une échelle, un petit poêle, tandis qu'aux murs se trouvaient encore quelques croquetons de Seurat ainsi qu'une affiche de Chéret. Lorsqu'il travaille dans cet atelier, l'artiste sort déjeuner « le plus hâtivement possible, au premier restaurant venu..., la tête couverte d'un caloquet de feutre à bords très étroits qui s'écrase sur la nuque, en veston court, l'air le moins apprêté du monde, encore que sa haute stature, la sévère régularité de ses traits et le calme contemplatif de son regard lui conférassent, sans cesse, un aspect de gravité ». Mais le soir, Seurat se rend généralement chez sa mère, boulevard de Magenta, pour dîner après s'être arrêté dans les cafés familiers y saluer ses amis. Il est alors impeccablement vêtu de noir, arborant un chapeau haut-de-forme. Tard dans la nuit, il rentre coucher chez lui pour reprendre son travail le lendemain.

35. Seurat offre même de reprendre *Coin d'un bassin*, mais Verhaeren décide de garder les deux tableaux. Voir Herbert : Seurat and Emile Verhaeren — Unplublished Letters, *Gazette des Beaux-Arts* (à paraître en automne 1959).

Depuis qu'il est rentré à Paris, Seurat a repris le travail des *Poseuses*, mais puisque la *Grande-Jatte*, qui lui sert de fond, est absente, il semble permis de supposer qu'il se consacre maintenant à l'exécution de trois petits panneaux [Nos 174-176], montrant chacun un des aspects de la « Poseuse ». Ces panneaux sont plus qu'un simple travail préparatoire ; ce sont des œuvres extrêmement poussées et exécutées avec une exceptionnelle finesse de touche.

Dès la fin février ou le début mars, Seurat doit s'occuper une fois de plus de son envoi aux Indépendants dont le Salon se tiendra au Pavillon de la Ville de Paris, Cours la Reine, du 26 mars au 3 mai 1887. Se trouvant assez dépourvu d'œuvres nouvelles, il écrit instamment à Verhaeren pour qu'on lui réexpédie les trois tableaux de Honfleur qui n'avaient pas encore été montrés à Paris. Il est tellement impatient de recevoir ces œuvres qu'il exagère au point d'écrire : « Je suis très pauvre en toiles. Je n'ai absolument que mes trois derniers paysages [de Honfleur] exposés à Bruxelles. » En réalité, l'artiste dispose encore de trois autres tableaux de Honfleur [Nos 162, 163 et 169], non encore exposés, d'une toile de Courbevoie, d'un croqueton et de dessins. Aussi son envoi aux Indépendants se composera-t-il finalement de : *L'Hospice et le phare*, *Honfleur* ([N° 168] prêté par Verhaeren), la *Grève du Bas-Butin*, *Honfleur* ([N° 165] prêté par M. van Cutsem), *Embouchure de la Seine, un soir*, *Honfleur* [N° 171] — tous trois rentrés de Bruxelles — le *Pont de Courbevoie* ([N° 172] prêté par A. Alexandre), *Entrée du port*, *Honfleur* ([N° 162] prêté par Fénéon), *La Maria*, *Honfleur* [N° 169], *Bout de jetée*, *Honfleur* [N° 163], *Poseuse debout* [N° 174] — un des trois petits panneaux pour la nouvelle composition — *Eden-Concert*, dessin, et de douze croquis.

Il va sans dire que Fénéon ne manque pas d'envoyer à *L'Art Moderne* un second article de fond dans lequel il explique notamment la théorie du contraste simultané [36]. De son côté, Paul Alexis commente favorablement, pour la première fois, les œuvres de son ami : « Il est impossible d'arriver à plus de lumière avec plus d'harmonie. » Kahn, dans un article, admire particulièrement le panneau de la *Poseuse* que Christophe, par ailleurs, appelle un « pur chef-d'œuvre ». Mais Huysmans attaque « le pianotage des petites touches, les tricots aux minuscules mailles, les mosaïques en points, » bien qu'il admette que les marines de Seurat, « claires et blondes, enveloppées d'une poudre égrisée de jour, décèlent une saisie de nature très personnelle et très juste ». « Décortiquez ses personnages des puces colorées qui les recouvrent, s'exclame-t-il, le dessous est nul ; aucune âme, aucune pensée, rien. Un néant dans un corps dont les seuls contours existent .» Malgré ces lignes hostiles, Signac, à la fin du Salon, mande à Verhaeren : « Cette exposition fut bonne pour nous : la presse a l'air de mieux comprendre nos théories certaines et basées sur des phénomènes physiques que les tâtonnements des premiers impressionnistes. »

La *Grande-Jatte* étant revenue à Paris, Seurat a dû se consacrer de nouveau à la toile des *Poseuses*. Au cours de son travail, il se met maintenant à essayer l'effet d'un cadre coloré qui correspond aux tonalités du tableau tout en contrastant avec les zones limi-

36. Voir Écrits de Fénéon, p. XVII-XX.

trophes. (L'artiste a fait une première tentative sur un croqueton pour les *Poseuses* [N° 177] où il a appliqué sur deux côtés des bandes peintes directement sur le bois.) Lors d'une visite de Lucien Pissarro au début juin, c'est surtout de ce problème qu'il l'entretient. Et le 16 juin, Camille Pissarro écrit à Signac, alors absent de Paris :

« J'ai visité hier l'atelier de Seurat. Son grand tableau avance. C'est déjà charmant d'harmonie. Ce sera évidemment une très belle chose. Mais ce qui sera très surprenant, ce sera l'exécution de l'encadrement. J'en ai vu un commencement... Nous serons forcés d'en faire de même. Le tableau n'est plus du tout le même dans le blanc ou toute autre matière. Positivement, on n'a idée du soleil ou du temps gris que par ce complément indispensable. Je vais de mon côté essayer cela ; je n'exposerai, bien entendu, qu'après que notre ami Seurat aura fait connaître la priorité de son idée, comme de juste. »

Avant la fin du mois, Verhaeren rend visite à Seurat qui apparemment lui offre un croqueton. En veine de confidence, l'artiste lui expose le but de ses recherches, et cela sans doute devant *Les Poseuses*. Plus tard, se souvenant des heures passées avec le peintre, le poète écrira : « Entendre Seurat se confesser en face de ses œuvres annuelles, était suivre quelqu'un de sincère et se laisser gagner par quelqu'un de persuasif. Calmement, avec des gestes circonscrits, son œil ne vous quittant pas et sa lente et uniforme voix cherchant des mots légèrement préceptoraux, il indiquait les résultats obtenus, les certitudes nettes, ce qu'il appelait *la base*. Puis il vous consultait, vous prenait à témoin, attendait le mot qui devait indiquer qu'on avait compris [37]. »

Mais bientôt le peintre se sent très seul dans le Paris désert où sa grande toile le retient au point qu'il renonce à son habituelle « campagne d'été » qui lui permet, comme il vient de l'expliquer à Verhaeren, de « se laver l'œil des jours d'atelier et [de] traduire le plus exactement la vive clarté avec toutes ses nuances ». Le 2 juillet, Seurat écrit à Signac :

Le tableau de Verhaeren est chez moi. Je l'emballerai avec le mien.

Vu les Pissarro il y a 3 semaines, Verhaeren une seconde fois, Angrand dimanche dernier.

Théo van Rysselberghe et le fils Picard hier.

Tas de compliments de leur part pour toi.

Verhaeren est parti.

Paris fiche le camp.

La province arrive. Seul ! je suis le seul parisien impressionniste-luministe à Paris avec Dubois-Pillet, qui s'amuse à passer des revues au lieu de travailler [38]. Il rencontre souvent Guillaumin sur les quais (amabilités).

37. A Verhaeren aussi, Seurat parle des cadres : « Il m'exposa... ses préoccupations nouvelles allant vers le dessin. Il y venait lentement, mais d'abord le cadre l'inquiétait. Les premières tentations le poussèrent à en colorer les bords, suivant la loi des complémentaires... » Sur cette question voir également p. XXII, note 23.

38. Allusion au fait que Dubois-Pillet devait gagner sa vie comme officier des Gardes Républicaines.

Ta concierge m'a prié de te dire qu'il n'y avait pas de prospectus dans ce moment, c. a. d. avant hier. Elle vous souhaite le bonjour.

Je ne vois plus rien.

SEURAT.

Au mois d'août, Seurat envoie une seconde lettre, non datée, à son ami qui semble l'avoir prié de lui procurer un ouvrage :

Mon cher Signac

Pas moyen de le trouver

On m'a dit que l'éditeur nommé Challemel restait 5 rue Jacob — Lucien [Pissarro] doit y passer.

Pissarro père va venir ces jours-ci.

Lucien fait de la chromo rue du Cherche-midi (dure chose) [39].

Toile au plâtre désespérante. Comprends plus rien. Tout fait tache — travail pénible.

Je ne vois personne.

Verhaeren n'a pas daigné me donner des nouvelles de nos tableaux.

Il est décidément étonnant.

Une phrase (page 8 — Fernand Khnopff) m'a laissé longtemps rêveur. Elle commence ainsi : Est-il besoin d'ajouter. . . . . .

Je ne comprends pas (Nul) [40].

Temps doux. Personne dans les rues le soir (Province).

Léger spleen.

Du 22 Août au 18 Sept. 28 jours.

Bonjour à tous

Georges SEURAT.

Dubois-Pillet très embêté, pourrait être déplacé [41]. Grave. La vie quoi.

Je t'ai dis qu'Angrand était venu il y a environ un mois ? Confession. Vu Dujardin. Rencontré Vidal.

Signac compatit d'autant mieux avec les difficultés rencontrées par Seurat qu'il en éprouve de semblables. De Collioure, il écrit, le 29 août, à Lucien Pissarro : « Je suis

39. Camille Pissarro éprouvant de grandes difficultés, en partie parce que sa « nouvelle manière » déplaît à son marchand Durand-Ruel (lui-même très gêné dans ses affaires) et à ses amateurs habituels, son aîné se voit temporairement obligé à quitter la maison paternelle d'Éragny pour gagner sa vie. Lucien accepte alors un emploi à Paris où il restera de fin mai 1887 jusqu'à mai 1888.

40. Dans un ouvrage, *Quelques notes sur l'œuvre de Fernand Khnopff, 1881-1887*, paru à Bruxelles en 1887 (et composé d'articles publiés d'abord, sans signature, dans *L'Art Moderne*), Verhaeren avait écrit à propos de ce peintre, un des membres les plus en vue du groupe des Vingt : « Est-il besoin d'ajouter que tout minutieux que soit le faire de Fernand Khnopff, il n'est en rien semblable aux lècheries, aux pointillés et autres marquetteries de pantoufles des peintresses et des imagiers. »

41. Dubois-Pillet sera, en effet, transféré au Puy-en-Velay comme Commandant de Gendarmerie. Il y exécutera une série de paysages et y mourra en 1890, âgé de quarante-cinq ans.

bien désolé de mes toiles au plâtre ; les tons changent en deux jours et deviennent dégoûtants. Le pauvre Seurat a fait ses femmes nues sur une toile de ce genre ; dans une de ses dernières lettres il gémissait également sur la mutation de ses couleurs. »

Est-ce pour échapper temporairement à ces complications d'ordre technique que Seurat entreprend une autre grande composition avant d'avoir terminé les *Poseuses* ? En tout cas, selon Signac, l'exécution des *Poseuses* s'étend de 1886 jusqu'au printemps 1888 alors que — toujours d'après lui — la *Parade de Cirque* [N° 181] a été commencée en hiver 1887 pour être achevée l'année suivante. Vers la fin de l'année 1887 Seurat se serait donc partagé entre ces deux toiles.

Pendant l'hiver précédent, celui de 1886-1887, Seurat s'est remis à dessiner avec assiduité, passant ses soirées dans les foires, les cirques ou les cafés-concerts. Il fréquente les fêtes à Neuilly, la foire du Trône et celle de Saint-Cloud, le Cirque Fernando — devenu plus tard Médrano — où Renoir et Degas ont travaillé également et dont Lautrec est un habitué. On le voit à l'Eden Concert, au Divan Japonais (où l'on trouvera plus tard Lautrec), à la Gaieté Rochechouart, au Concert Européen, etc. Ces « beuglants » s'épanouissent dans tous les coins de Paris entre 1884 et 1890, rivalisant de chanteurs, de diseuses, d'attractions ; ils foisonnent particulièrement à Montmartre et à Clichy, dans le voisinage de l'atelier de Seurat qui en rapporte une série d'études magistrales, « ondulations du blanc au noir », comme les appellera Fénéon. Les formes, paraissant moins estompées que dans ses dessins précédents, sont subtilement animées ; les corps, les membres, les coiffures, les dossiers de sièges, tout est prétexte à des arabesques décoratives. Pourtant, lorsque l'artiste décide de consacrer une grande toile à ce monde fantasque, ce n'est pas de ces dessins au caractère rythmique qu'il s'inspire, sélectionnant au contraire un aspect parfaitement statique.

La Parade de Cirque [N° 181], avec ses verticales et horizontales accusées, transforme l'animation gaie de la foire en une procession de silhouettes moroses. Pour la première fois, Seurat présente son sujet sous un éclairage artificiel [42] qui lui permet une gamme de coloration assez arbitraire [43]. Après avoir choisi, pour *Une Baignade*, le repos et le plein soleil, après avoir retenu, dans la *Grande-Jatte*, l'animation en plein air au soleil aussi bien qu'à l'ombre, tandis que les *Poseuses* étaient consacrées à des figures immobiles dans un intérieur, sous un jour d'atelier, l'artiste peint, dans la *Parade*, des figures encore immobiles, mais en plein air, sous un éclairage nocturne. (Bientôt, ces œuvres seront suivies d'un portrait, puis de deux toiles dont le sujet est l'animation dans un intérieur, l'une sous une lumière de gaz, l'autre sous un éclairage naturel et tamisé.) Ainsi, chaque nouvelle composition traite non seulement un sujet différent, mais explore encore des problèmes de lumière et d'esthétique d'un ordre nouveau. Il va sans dire que Seurat entre-

42. Lorsque Mallarmé publiera en 1888 dans la *Revue Indépendante* une traduction de *Ten o'clock*, la conférence de Whistler (dont une grande exposition avait eu lieu chez Georges Petit pendant l'hiver 1886-1887), Seurat est le seul à ne pas être étonné par l'affirmation que l'art du peintre peut surtout s'exercer à l'heure où les lumières artificielles s'allument. « C'est un propos de grand peintre, dira-t-il à Kahn ; Whistler a raison. »

43. Sur l'évolution de Seurat vers l'arbitraire, voir plus loin l'étude de Henri Dorra.

Fig. 18. — Seurat : *Les Banquistes — couple dansant*, vers 1886 ; dessin au crayon Conté, 24×31 cm. Coll. Mr. & Mrs. Leigh B. Block, Chicago.

prend ces explorations en s'appuyant sur les théories de Charles Henry concernant le caractère des lignes et leurs rapports avec les couleurs.

Vers le 20 février 1888, Vincent van Gogh, accompagné de son frère, rend visite à Seurat (ils étaient pratiquement voisins), avant de partir pour Arles. Il admire particulièrement les *Poseuses* et en parlera par la suite, mais a dû voir également la *Parade*. Ces deux toiles sont prêtes à temps [44] pour être envoyées au Salon des Indépendants de 1888 qui se tient à nouveau au Pavillon de la Ville de Paris, du 22 mars au 3 mai. Ne pouvant joindre aucun paysage récent à ces deux compositions [45], Seurat les accompagne de huit dessins : *Au Concert Européen*, *A la Gaieté-Rochechouart*, *Au Divan Japonais*, *Forte chanteuse*, *Dîneur* [voir fig. 11], *Lecture*, *Balayeur* et *Jeune fille*.

Comme il fallait s'y attendre, les deux tableaux de figures excitent une fois de plus

44. La *Parade*, mesurant 1×1,50 m. (la moitié du format d'*Une Baignade* et de la *Grande-Jatte*), commencée en hiver 1887 et exposée dès mars 1888, aurait donc été exécutée en six mois environ, c'est-à-dire que Seurat l'a achevée beaucoup plus rapidement que ses autres grandes compositions.

45. Au printemps 1888, Seurat retourne travailler à l'île de la Grande-Jatte, en compagnie de Charles Angrand [voir N° 183].

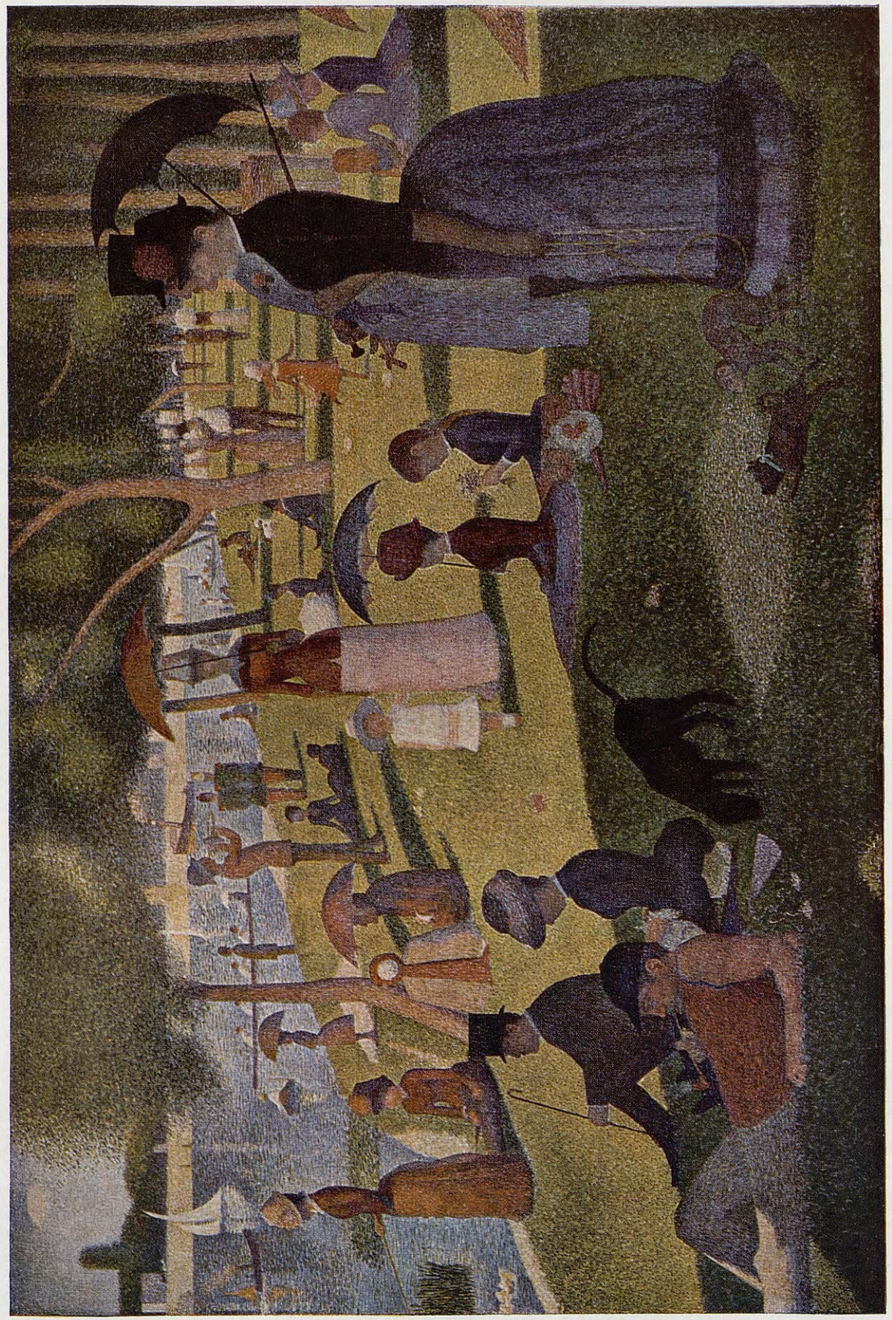
la verve des boulevardiers et de la presse. Mais cette fois, à côté des éloges d'un Paul Adam, il y a aussi des critiques dans le camp des amis. Signac trouve les *Poseuses* « trop divisées, la touche trop petite », regrettant que cela « donne un aspect mécanique et petit à cette belle peinture ». (Il est possible que cette objection ait incité Seurat à peindre une nouvelle version, réduite, de cette composition [N° 179], dont la facture paraît plus libre.) Et Fénéon, bien qu'admirant les *Poseuses*, formule pour la première fois quelques réserves. Il est vrai que celles-ci ne concernent que l'innovation du cadre peint dont Fénéon regrette qu'il sorte « de sa neutralité, prenne une existence propre ». Acceptant l'idée d'un cadre qui reste « philosophiquement blanc » tout en étant teinté de couleurs influencées par le tableau qu'il entoure, Fénéon s'oppose à l'idée de Seurat d'aller plus loin et de ponctuer l'encadrement d'orangé ou de bleu suivant que le soleil est derrière ou devant le spectateur.

Après cinq ans de patientes recherches, alors qu'il expose deux œuvres aussi importantes que les *Poseuses* et la *Parade*, témoignages de ses préoccupations concernant la signification des directions linéaires, où en est Seurat ? Convaincu d'être sur la bonne voie, reconnu par ses émules comme leur chef incontesté, il n'a pour ainsi dire fait le moindre progrès quant à l'opinion du grand public. Pouvait-ce être une consolation que Gustave Geffroy, admirateur dévoué de Monet, s'enthousiasmât pour les *Poseuses* en condamnant la *Parade* ? Seurat peut-il tirer quelque satisfaction du fait que la revue *La Vie Moderne*, éditée par Charpentier, ami de Renoir et de Monet, publie ses dessins (notamment le *Portrait d'Alexis*, fig. 17), ainsi que ceux de ses amis ? Peut-il trouver réconfort dans le fait que le groupe des néo-impressionnistes continue à attirer de nouvelles recrues ? Contrairement à ce qu'on pourrait croire, Seurat n'en éprouve nulle joie.

En 1887, Maximilien Luce et son camarade, Léo Gausson, s'étaient joints au cercle de Seurat, mais l'année 1888 devait voir un afflux compact de peintres belges. Les Vingt viennent d'inviter Signac, Dubois-Pillet et Cross à leur exposition annuelle (ils n'invitent jamais les mêmes artistes deux fois de suite et le tour de Seurat ne reviendra qu'en 1889). Retour de Belgique, Signac rapporte que la « bataille de Bruxelles » est gagnée. A côté de van Rysselberghe, Willy Finch, Anna Boch (qui, en 1892, achètera une toile de Seurat [N° 183] et dont le frère est ami de van Gogh), Henry van de Velde, Georges Lemmen et Dario de Regoyos se sentent attirés par le divisionnisme ; certains ont même déjà commencé à appliquer l'exécution pointilliste.

Devant ces conversions massives, qui emplissent de joie l'exubérant Signac, l'humeur de Seurat s'assombrit. Il en vient à se demander s'il ne devrait pas cesser d'exposer afin de ne plus livrer le « secret » de son art. A le savoir si ombrageux, son entourage finit presque par le craindre, prenant mille précautions pour ne pas froisser sa susceptibilité. Mais même les meilleures volontés ne peuvent toujours empêcher des frictions. Ainsi, un incident fâcheux éclate en été 1888, alors que Seurat se trouve à Port-en-Bessin.

Le 13 août, Arsène Alexandre publie, dans le journal *Paris*, un article sur « Le mouvement artistique » dont la conclusion est qu'un peu de science ne nuit pas à l'art, tandis que trop de science en éloigne. Ayant ainsi formulé ses opinions, Alexandre constate :



Un dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte, 1884-86. Art Institute, Chicago [Cat. N° 139]

« Les artistes qui pratiquent la petite touche sont bardés de conviction et plusieurs ont un grand talent. Il suffit de citer, par exemple, Pissarro le père, qui s'est rallié à la nouvelle école et trouve le moyen de faire encore de belles choses ; ou bien encore Seurat, le véritable apôtre de la lentille, celui qui l'a plantée, qui l'a vu naître, Seurat, enfin, l'homme des grands coups de collier, qui, pour un peu, se verrait contester la paternité de la théorie par des critiques peu avertis ou des camarades peu scrupuleux ».

Signac se montre naturellement fort indigné par cette dernière phrase qui, comme il l'écrit à Pissarro, « vise notre honnêteté et que je ne puis laisser passer. J'écris à Seurat pour lui demander si c'est lui qui a inspiré cette phrase à Arsène. J'attends une *franche* réponse. En tous cas, vous admettrez que si Seurat n'avait pas été lâchement gémir dans le sein d'Alexandre, cet homme ignorerait les jalouses mesquineries de notre excellent camarade ».

La réponse de Seurat ne se fait pas attendre. Elle est datée du dimanche, 26 août 1888.

Mon cher Signac,

Je ne connais de cet article que la phrase citée dans ta lettre. M. Alexandre m'aurait dit : je vais écrire ça, je lui aurais répondu : mais vous allez froisser ou Signac, ou Pissarro, ou Angrand ou Dubois [-Pillet]. Je ne veux froisser personne. Or je ne lui ai jamais dit autre chose que ceci que j'ai toujours pensé : plus nous serons, moins nous aurons d'originalité, et le jour où tout le monde pratiquera cette technique, elle n'aura plus de valeur et on cherchera du nouveau, ce qui arrive déjà.

C'est mon droit de penser cela et de le dire, puisque je ne peignais ainsi que pour trouver du nouveau, une peinture mienne.

Voilà tout ce que j'ai pu lui dire. Quant au commencement de la phrase, ce doit faire allusion à un article du *Matin* ou je suis traité d'élève de Pissarro... [46]. Or, je n'admets pas cela puisque c'est faux. Je le lui aurais montré.

C'est une chose regrettable où je ne suis pour rien. M. Alexandre est venu chez moi il y a plus d'un an. J'ai exposé avec toi dans une salle spéciale ce que je ne ferais pas si j'avais les idées que tu me donnes sur mes *camarades*.

Je ne vois pas les personnalités, mais le fait.

Cordialement,

SEURAT.

Cette lettre porte en marge les mots : « Je ne parle pourtant pas beaucoup ». A

46. Aucun article du *Matin*, traitant Seurat « d'élève de Pissarro » n'a pu être retrouvé, du moins pour les années 1886-1887. Mais dans un court rapport sur l'exposition des Vingt, en date du 7 février 1887, on peut relever ce passage sur le peintre : «Son *Dimanche à la Grande-Jatte* est d'un méchant écolier qui cherche à s'assimiler les procédés de ses maîtres, les impressionnistes, et qui exagère leurs défauts comme à plaisir, sans posséder aucune des qualités qui les distinguent. »

elle est joint un petit bout de papier : « Je n'ai : 1° jamais qualifié personne de « camarade peu scrupuleux » ; 2° Je regarde toujours la plaquette de Fénéon [47] comme l'exposition de mes idées sur la peinture ».

Les explications de Seurat ne réussissent pas immédiatement à calmer l'ire de Signac, mais Pissarro juge l'incident plus philosophiquement :

> Vraiment, si Seurat est l'instigateur de l'article que vous me signalez, c'est à croire qu'il perd la tête... Comment, ce n'est pas suffisant d'avoir, dès le principe, pris les plus grandes précautions, en le constatant auprès de Fénéon, de Durand-Ruel, et de tous ceux qui se sont occupés de la nouvelle peinture, pour laisser à Seurat toute la gloire d'avoir été le premier en France qui ait eu l'idée de mettre en pratique la science appliquée à la peinture ? Il voudrait aujourd'hui en être le seul propriétaire !... C'est absurde !... Mais, mon cher Signac, il faudra donner à Seurat un brevet d'introduction, si cela flatte son orgueil... En somme, tout l'art n'est pas dans la théorie scientifique. Si Seurat n'avait que cela, je vous avoue qu'il ne m'intéresserait que médiocrement. Avec du blanc et du noir ne peut-on pas faire des chefs-d'œuvre ? Et vous, mon cher Signac, croyez-vous que c'est là le fond de votre talent ? Heureusement que non. Ne vous laissez donc pas influencer par ces clabauderies ; soyez calme, faites tranquillement votre œuvre et laissez crier les jaloux. Vous avez ce qu'il faut pour faire de l'art...
>
> Mais c'est inquiétant à un autre point de vue. Pour l'avenir de notre art « impressionniste » il faut absolument rester en dehors de l'influence d'École de Seurat. Vous l'avez du reste vous-même pressenti. *Seurat est de l'Ecole des Beaux-Arts*, il en est imprégné... Prenons donc garde, là est le danger. Il ne s'agit pas ici de technique ni de science, il s'agit de notre tradition ; il faut la sauvegarder.
>
> Appliquez donc la science qui appartient à tout le monde, mais gardez pour vous le don que vous avez de sentir en *artiste de race libre* et laissez Seurat résoudre des problèmes qui auront leur utilité, évidemment. Ce sera son lot...

Cependant, ces divergences de vues, ces rancunes, les amis les oublient vite dès que Seurat leur montre ses œuvres nouvelles. S'ils sont blessés parfois par son comportement, leur admiration pour l'artiste demeure. Pissarro et Signac, les premiers, savent retrouver devant les toiles de Seurat le respect pour l'homme dont l'intransigeante raideur cache peut-être une singulière timidité. Ils pardonnent ou, mieux, ils comprennent et ne peuvent refuser pour longtemps leur amitié à Seurat.

Les toiles que Seurat rapporte de son séjour à Port-en-Bessin sont, comme toujours, des paysages côtiers d'un grand calme, aux horizontales et diagonales prononcées ; mais cette fois l'artiste y introduit des lignes sinueuses telles qu'en apparaissent dans ses dessins de cafés-concerts (dans le ciel de *Les grues et la percée* [N° 185] et dans le premier plan de *L'avant-port, marée haute* [N° 188] notamment). Dans une de ses vues de Port-

47. *Les impressionnistes en 1886*, voir Écrits de Fénéon, p. XI-XIII.

Fig. 19. — Vue de Port-en-Bessin, photographie [à comparer avec N° 189].

en-Bessin, *Le pont et les quais* [N° 185], on voit pour la première fois des figures humaines que Fénéon jugera d'ailleurs trop « ankylosées ».

Seurat ne semble pas, pendant l'hiver 1888-89, avoir travaillé à une grande composition, comme il avait l'habitude de le faire. Probablement est-il occupé à dessiner et à terminer ses toiles de Port-en-Bessin pour lesquelles, cependant, il ne paraît pas avoir fait le moindre croqueton ou croquis préparatoires. Au début de l'année 1889, il exécute un petit panneau de la Tour Eiffel [N° 191] avant qu'elle ne soit terminée pour cette Exposition Universelle à laquelle Gauguin montrera, dans un café, ses premiers tableaux « synthétistes » entourés d'œuvres aux tendances similaires par ses amis de Pont-Aven (dont Émile Bernard, Louis Anquetin et Émile Schuffenecker, qui avaient tous été séduits passagèrement par le divisionnisme). De son côté, Gauguin prend maintenant figure de chef d'école.

Les œuvres de Gauguin et de Seurat voisinent, en ce début de 1889, à l'exposition des Vingt où Gauguin est invité pour la première fois ; sont invités encore Pissarro, Luce et Monet, entre autres. Seurat y envoie les *Poseuses* — mais non pas la *Parade* — ainsi que presque toutes ses toiles de Port-en-Bessin (cinq sur six [48]), une vue de la *Grande-*

48. Ces cinq tableaux sont : *Port-en-Bessin, marée basse* [N° 184], *Entrée de l'avant-port* [N° 186], *Le pont et les quais* [N° 187], *L'avant-port, marée haute* [N° 188] et *Dimanche, Port-en-Bessin* [N° 189] ; le seul tableau non exposé à Bruxelles est *Port-en-Bessin, les grues et la percée* [N° 185].

Jatte, temps gris [N° 190] et trois dessins. Bien que ses œuvres soient attentivement étudiées par les peintres belges convertis au néo-impressionnisme, la vedette auprès du public et de la presse est tenue par Gauguin qui leur apparaît comme un « barbare » et est traité sans ménagement. Octave Maus défend alors l'art de Gauguin aussi bien que celui de Seurat dans un article paru à Paris. Un acquéreur se présente même pour les *Poseuses* et pour un des dessins de Seurat. Maus écrit donc à l'artiste pour s'enquérir des prix de ces œuvres et celui-ci lui répond le 17 février 1889 :

> Mon cher Monsieur Maus,
>
> Je vous remercie infiniment de ce que vous avez écrit sur moi dans *La Cravache* du 16. Croyez à toute ma reconnaissance. J'aurais voulu connaître le nom de l'amateur. Si vous pouviez obtenir 60 francs de mon dessin, je serais satisfait.
>
> Quant à mes *Poseuses*, je suis très embarrassé pour en fixer le prix. Je compte, comme frais, une année à 7 francs par jour : ainsi voyez où cela me mène [49]. Pour me résumer, je vous dirai que la personnalité de l'amateur peut me payer de la différence de son prix au mien.
>
> Bien à vous,
> SEURAT.

Malgré ces conditions, l'amateur ne peut se décider. Les *Poseuses* et les autres envois de Seurat rentrent donc à Paris. Cette année, il semble, l'artiste quitte la ville plus tôt que d'ordinaire pour aller peindre au Crotoy. Mais il n'a pas dû y rester longtemps puisqu'il n'en rapporte que deux paysages [N°s 192, 193]. Ceux-ci se distinguent par une innovation : un liséré peint directement sur la toile, destiné à adoucir le contraste entre le tableau et le cadre [50]. Se rendant apparemment aux objections de Fénéon, Seurat renonce à tenir compte, pour la coloration du cadre, de la position du soleil (tombant d'arrière en avant ou d'avant en arrière sur le sujet) et se contente d'y marquer seulement les complémentaires qu'émettent les couleurs limitrophes. L'invention du liséré intermédiaire semble avoir particulièrement satisfait l'artiste qui en ajoutera sur bon nombre de toiles anciennes ; lorsqu'il ne veut rien sacrifier de la surface d'un tableau, il l'enlèvera du châssis — comme par exemple la *Grande-Jatte* — afin de gagner sur les bords de la toile une bande vierge où appliquer la bordure peinte.

Que Seurat soit rentré du Crotoy, après y avoir exécuté deux tableaux seulement, s'explique peut-être par une circonstance d'ordre purement sentimental. La femme qui depuis peu, paraît-il, partage sa vie, Madeleine Knobloch, est enceinte. L'enfant, que l'artiste reconnaîtra, viendra au monde dans les premières semaines de 1890. A Paris, Seurat va peindre le portrait de sa maîtresse : *Jeune femme se poudrant* [N° 195] [51]. Originalement, son visage — le seul portrait de lui-même qu'il ait tracé — se trouvait reflété dans la glace près du modèle. Mais cédant aux observations d'un ami qui, d'ailleurs, ignorait les liens unissant l'artiste et la jeune femme, le peintre remplace son effigie par un pot de fleurs.

49. Selon les indications de Seurat, et ne comptant pas les dimanches, ses frais auraient été de francs 2.200 environ. Il n'est pas sans intérêt de mentionner que, l'année précédente, Vincent van Gogh avait recommandé à son frère d'acheter les *Poseuses* et la *Grande-Jatte*, les estimant à francs 5.000 chacune. En 1886, le ministre des Beaux-Arts avait déposé sur le bureau de la Chambre une demande de crédit de francs 48.000 pour payer les trois tableaux et quelques dessins achetés par l'État à la vente d'Alphonse de Neuville que Seurat avait copié dans sa jeunesse. Et en cette même année 1889, le marchand américain James Sutton payera francs 580.650 pour l'*Angélus* de Millet.

50. Voir à ce sujet notamment p. XVI, note 9 et p. XXII, note 23.

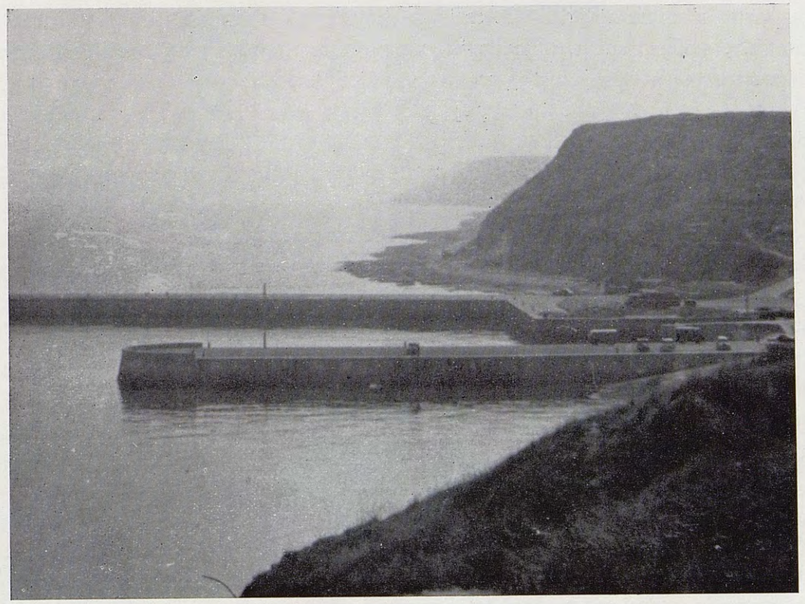


Fig. 20. — Port-en-Bessin, l'avant-port, photographie [à comparer avec N° 188].

Alors qu'il travaille à *Jeune femme se poudrant*, Seurat entreprend une nouvelle composition, plus petite que les précédentes : c'est *Le Chahut* [N° 199]. Son agencement est basé sur un système compliqué de diagonales parallèles auxquelles obéissent les jambes des danseurs. Ainsi la gaieté fait son apparition dans l'œuvre de Seurat, exprimée par la direction des lignes avec lesquelles s'accordent les couleurs, d'après les théories de Charles Henry. Cependant, selon les souvenirs de Cross, Seurat aurait affirmé « que sa vision lui fait concevoir les valeurs avant les lignes, qu'il ne lui vient jamais à l'idée de commencer une toile par un trait. D'ailleurs, les colorations des choses changent leur dessin ».

Ni *Jeune femme se poudrant*, ni le *Chahut* ne sont prêts pour le Salon des Indépendants

51. Selon Signac, *Jeune femme se poudrant* aurait été peint en 1888-1889 et non pas en 1889-1890 comme c'est généralement admis. En vue des circonstances particulières, il n'est pas exclu que la date donnée par Signac soit la véritable.

dont les portes s'ouvriront, dans la salle de la Société d'Horticulture, rue de Grenelle, le 3 septembre 1889 Seurat est avec Signac un des membres du comité d'accrochage, mais sa propre contribution est extrêmement réduite. Il n'expose que trois paysages : deux récents — *Le Crotoy, aval* [N° 192] et *Le Crotoy, amont* [N° 193] — ainsi qu'une toile de 1888, *Port-en-Bessin, le pont et les quais* [N° 187]. Pourtant, il possède encore cinq autres vues de Port-en-Bessin qui n'ont pas été exposées à Paris, et deux paysages de la Grande-Jatte, *Printemps* [N° 183] et *Temps gris* [N° 190], datant également de 1888. (La plupart de ces œuvres avaient figuré aux Vingt en février 1889.)

Dans son compte rendu, Fénéon applaudit l'innovation des bordures peintes sur la toile et se félicite de voir l'artiste limiter les couleurs de ses cadres aux seules complémentaires émises par les zones avoisinantes. Mais le critique regrette que, dans les paysages mêmes, Seurat n'ait pas cherché à dissimuler davantage ses recherches d'oppositions linéaires puisque « la plausibilité des spectacles en pâtit » [52].

Après la fermeture de l'exposition, peut-être à cause de la naissance de son enfant, le peintre déménage. Il s'installe non loin de son ancienne demeure, derrière la place Pigalle, au 39 du paisible passage de l'Élysée des Beaux-Arts [53], dans une vieille petite maison que frôlent les premières marches de la Butte. Cette nouvelle adresse figure au catalogue du Salon des Indépendants de 1890 qui se tient Cours la Reine du 20 mars au 17 avril (six mois à peine le séparant de celui de l'année précédente). Cette fois, Seurat — à nouveau membre du comité d'accrochage — est mieux préparé ou du moins mieux représenté. A côté de *Jeune femme se poudrant* et du *Chahut* (entouré d'un cadre gris), il montre un groupe de paysages de 1888 : *Port-en-Bessin, dimanche* [N° 189], *Port-en-Bessin, avant-port, marée basse* [N° 184], *Port-en-Bessin, avant-port, marée haute* [N° 188], *Port-en-Bessin, les grues et la percée* [N° 185], *Grande-Jatte, temps gris* [N° 190], *Grande-Jatte, printemps* [N° 183] et deux dessins, portraits de Signac et d'Alexis [voir fig. 16 et 17].

L'accueil réservé au *Chahut* et au portrait de Madeleine Knobloch n'est plus fait du mélange habituel d'éloges dispensés par des camarades dans les petites revues amies et d'attaques arrogantes. Un critique, d'habitude bienveillant, trouve *Jeune femme se poudrant* « vu petitement et petitement coloré », un autre s'avoue déçu par le *Chahut* parce qu'il ne peut y trouver « aucune des révélations que des conversations préalables m'avaient fait espérer. L'on m'avait parlé de Chéret, mais de Chéret aussi savant qu'artiste, et travaillant d'après des principes nouveaux et fixes. M. Seurat s'est trompé... une technique trop étroite le raidit, et compromet le libre essor de son tempérament... ». Camille Pissarro qui commence justement à se sentir prisonnier de cette technique trop étroite, confie à son fils : « A première vue, certes, les néo-impressionnistes me paraissent maigriots, chétifs, blancs ; surtout Seurat et Signac. Mais une fois la vue acclimatée, cela paraît beaucoup moins, tout en laissant cependant une espèce de figé qui me semble désagréable ». Et Théo van Gogh, dans une lettre à son frère, trouve le *Chahut* « pas très généreux comme idée ». Pourtant, Gustave Kahn achète le tableau.

52. Voir Écrits de Fénéon, p. xxiv-xxv.
53. Aujourd'hui rue André-Antoine.

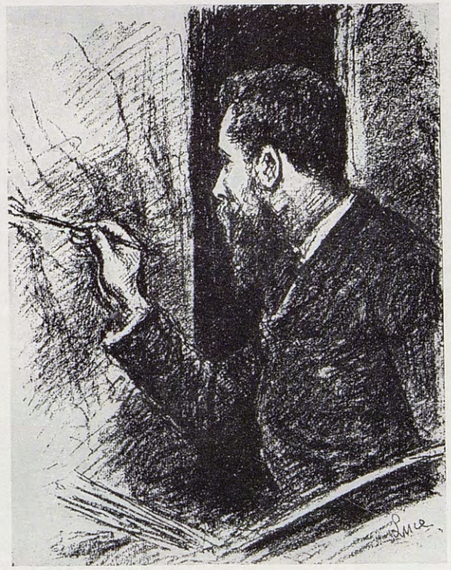


Fig. 21. — Luce : *Portrait de Georges Seurat*, 1890.

Quant à Fénéon, il est curieusement, et pour la première fois, absent. Aucun compte rendu de lui ne paraît. Il est vrai qu'il s'occupe alors de la petite série des *Hommes d'Aujourd'hui*, paraissant plus ou moins toutes les semaines, laquelle, en 1890, se tourne vers les arts — plus particulièrement vers les néo-impressionnistes — après avoir traité presque exclusivement de personnalités littéraires et politiques. Le premier numéro de l'année était consacré à Kahn, avec un texte de Fénéon et un portrait par Luce, suivi bientôt par un fascicule sur Camille Pissarro par Georges Lecomte, un jeune protégé de Fénéon, puis, en mars-avril, par un numéro sur Seurat, dont le portrait est dessiné par Luce [voir fig. 21]. Mais ce n'est pas Fénéon qui en écrit le texte ; cette tâche incombe à Jules Christophe qui rédigera peu après un autre numéro, consacré à Dubois-Pillet. Celui-ci est suivi par un fascicule sur Signac, portant sur la couverture le dessin de Seurat [fig. 16] et dont le texte est cette fois de Fénéon [54]. Par la suite paraîtront des fascicules sur Luce, Redon, Cézanne, van Gogh, etc.

L'étude que Jules Christophe consacre à Seurat contient quelques dates biographiques, des détails sur sa jeunesse, et retrace en grandes lignes sa carrière pour aboutir à un exposé des méthodes du peintre basé de toute évidence sur les confidences de l'artiste. Ces confidences permettent de supposer un changement d'attitude, dû au fait que les théories de Seurat se sont finalement précisées et qu'il abandonne la crainte de voir ses préceptes divulgés. Du moment qu'il est maître de son esthétique, ne vaut-il

54. Voir les Écrits de Fénéon, p. xxv-xxviii et la lettre de Seurat, note 34.

pas mieux la formuler publiquement et affirmer ainsi sa priorité ? Cependant, Seurat jugera que ses idées, transmises par Christophe, paraissent peu claires, à cause surtout d'une mauvaise présentation typographique. Le 28 août 1890, il envoie une lettre à l'écrivain Maurice Beaubourg [voir fig. 34], dans laquelle il répète ses théories — fortement inspirées de celles de Charles Henry — avec quelques schémas à l'appui :

ESTHÉTIQUE

L'art c'est l'Harmonie. L'Harmonie c'est l'analogie des contraires, l'analogie des semblables, de *ton*, de *teinte*, de *ligne*, considérés par la dominante et sous l'influence d'un éclairage en combinaisons gaies, calmes ou tristes.

Les contraires ce sont :

Pour le *ton*, un plus { lumineux / clair } pour un plus sombre.

Pour la *teinte*, les complémentaires, c'est-à-dire un certain rouge opposé à sa complémentaire, etc. (rouge-vert ; orange-bleu ; jaune-violet).

Pour la *ligne*, celles faisant un angle droit.

La gaieté de *ton*, c'est la dominante lumineuse ; de *teinte*, la dominante chaude ; de *ligne*, les lignes au dessus de l'horizontale.

Le calme du *ton*, c'est l'égalité du sombre et du clair ; de *teinte*, du chaud et du froid et l'horizontale pour la *ligne*.

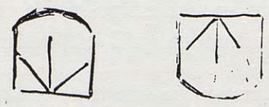
Le triste du *ton*, c'est la dominante sombre ; de *teinte*, la dominante froide et de *ligne*, les directions abaissées.

TECHNIQUE

Etant admis les phénomènes de la durée de l'impression lumineuse sur la rétine

La synthèse s'impose comme résultante. Le moyen d'expression est le mélange optique des tons, des teintes (de localités et de la couleur éclairante : soleil, lampe à pétrole, gaz, etc.), c'est-à-dire des lumières et de leurs réactions (ombres) suivant les lois du *contraste* de la dégradation de l'irradiation.

Le cadre est dans l'harmonie opposée à celles des tons, des teintes et des lignes du tableau :



Si ces théories servaient admirablement Seurat, il n'en est pas de même pour ses amis. Bientôt, Fénéon constatera, parlant de Signac : « Il sait bien qu'une œuvre d'art est inextricable. Au surplus, jamais Henry n'a prétendu fournir aux artistes un moyen de créer systématiquement (ou même d'analyser) de la beauté un peu complexe ; il a dit : *Toute direction est symbolique* et cette simple idée a été féconde si elle a ruiné en M. Signac la foi au hasard et cantonné ce peintre dans un empirisme lucide, sur le seuil de la conscience » [55]. De son côté, Verhaeren, dans une étude sur Cross, dira au sujet de Seurat : « Il pouvait sans danger entourer son travail de mille préceptes ; il se mouvait à l'aise et quasi librement dans les entraves. Toutefois en imposant aux autres plutôt la connaissance d'une doctrine que la pratique d'un art, leur faisait-il courir le danger de dessécher leur veine et de comprimer, de manière trop absolue, leur nature et leur émotion... ».

Le premier signe de scission est rapporté précisément dans le fascicule des *Hommes d'Aujourd'hui* consacré à Camille Pissarro (paru quelques semaines seulement avant celui sur Seurat) où Lecomte affirme que le vieux maître « juge que la minutieuse et lente juxtaposition des tons émousse la vivacité d'impression. Il se dévêt alors du pointillé méthodique et recouvre l'indépendance de ses procédés de division » [56]. La « défection » pas entièrement inattendue de Pissarro est suivie bientôt par d'autres, beaucoup moins importantes, à vrai dire ; Louis Hayet se retire du groupe néo-impressionniste et Henry van de Velde s'en détache, troublé par ce qu'il appelle « la méfiance et mesquinerie de Seurat » [57].

A quel point Seurat est-il affecté par ces événements, nul ne saurait le dire. Il passe l'été 1890 à Gravelines où il se consacre à une nouvelle série de paysages dont toute végétation, toute forme irrégulière est absente et où, par conséquent, le jeu des lignes apparaît à l'état pur. Rentré à Paris avec quatre nouvelles toiles, plusieurs croquetons et dessins (des dessins plus contrastés, moins « poussés »), Seurat — fidèle à ses habitudes — entreprend bientôt une grande composition, *Le Cirque* [N° 211], pour laquelle il prépare un schéma rigoureux dont les traces se voient encore sur la toile. Invité de nouveau à Bruxelles, l'artiste y envoie ses œuvres les plus récentes : *Le Chenal de Gravelines, un soir* [N° 203], *Le Chenal de Gravelines, Petit Fort-Philippe* [N° 205], *Le Chenal de Gravelines, Grand Fort-Philippe* [N° 206], *Le Chenal de Gravelines, direction de la mer* [N° 207], ainsi que ses deux paysages du Crotoy [N°s 192, 193] et *Le Chahut* [N° 199], présenté maintenant dans un cadre coloré. Parmi les autres invités des Vingt se trouvent Pissarro (qui n'expose plus de toiles rigoureusement divisées), Gauguin, Guillaumin, Sisley et Chéret ; une rétrospective est consacrée à van Gogh.

La presse belge se déchaîne plus que jamais contre les envois français, ceux de Seurat aussi bien que de Gauguin. Ce dernier se voit accusé, au sujet d'un bas-relief,

55. Fénéon : Paul Signac, *La Plume*, 1er septembre 1891 ; ce texte est réimprimé dans Fénéon : *Œuvres* (désigné par erreur comme celui du fascicule des *Hommes d'Aujourd'hui* de juin 1890), p. 67-70.

56. Parlant de divisionnisme, Lecomte — sans pourtant l'attribuer à Pissarro — néglige de dire *qui* l'a instauré, et Seurat s'en montre profondément irrité.

57. Au sujet du groupe néo-impressionniste, de ses membres individuels et de sa lente dissolution, voir Rewald : *Post-Impressionnism — From van Gogh to Gauguin*, New York, 1956, chapitres II et VIII.

d'avoir « sculpté à la Seurat des scènes érotico-énigmatiques », alors que Seurat lui-même est supposé avoir représenté dans le *Chahut* « un spasme frénétique du gnome haletant et de la goule en rut ». Les commentaires de presse sont à tel point ignobles que les rédacteurs de *L'Art Moderne* ne résistent pas à la tentation d'en reproduire une série dans leurs numéros du 15 février et du 29 mars 1891.

A Paris, entre temps, Seurat assiste le 3 février à un banquet en l'honneur de Moréas, sous la présidence de Mallarmé, qui réunit Anatole France, André Gide, Jules Renard, Octave Mirbeau, Maurice Barrès, Henri de Régnier, Félix Fénéon, Paul Gauguin, Odilon Redon, Paul Signac, bien d'autres encore. Peu après, Seurat s'occupe une fois de plus de l'accrochage des Indépendants dont l'ouverture est prévue, au Pavillon de la Ville de Paris, pour le 20 mars. Avec Cross, Luce, Signac et Lautrec, il examine les envois, les groupe par affinités ; Signac se consacre plus spécialement à une rétrospective importante de Dubois-Pillet et une autre, bien plus restreinte, de van Gogh. Seurat n'a de prêt que les quatre paysages de Gravelines, revenus de Bruxelles (les autres toiles envoyées aux Vingt ayant déjà été montrées à Paris). Bien que *Le Cirque* [N° 211] ne soit pas tout à fait terminé, l'artiste se décide à l'exposer, jugeant sans doute que, la composition étant achevée et les couleurs indiquées, l'œuvre peut être livrée au public. Il est fort déçu, lors du vernissage, quand Puvis de Chavannes passe devant le tableau sans même s'arrêter.

Quelques jours après l'ouverture des Indépendants, Seurat s'alite avec un simple mal de gorge. Son état s'aggrave rapidement. Après un jour de crise et de délire, il meurt chez sa mère, le 29 mars 1891.

Le lendemain, Signac griffonne un mot à Théo van Rysselberghe : « Une horrible nouvelle : notre pauvre Seurat est mort hier matin après deux jours de maladie. Une angine infectieuse, dit-on [58]. Il laisse une pauvre femme et, ce que nous ne savions pas, un beau bébé de treize mois qu'il a reconnu. La malheureuse est encore enceinte... Je suis trop malheureux pour vous écrire plus longuement ».

Revenant de l'enterrement, Signac écrit de nouveau à van Rysselberghe : « Jamais je n'ai vu pareille tristesse... Tout le monde était accablé. La famille lui a fait de superbes — trop — funérailles... Excusez l'incohérence de cette lettre. — Je n'ai plus ma tête à moi ». Et Pissarro mande à son fils Lucien : « Je crois que... c'est fini, le pointillé, mais je pense qu'ils se dégageront d'autres conséquences qui seront d'une très grande importance plus tard pour l'art. Seurat a apporté évidemment quelque chose. »

Peu de temps après, l'enfant de Seurat succombe au même mal ; on l'enterre le 15 avril. Quant à celui qu'attendait Madeleine Knobloch à la mort du peintre, il ne vit jamais le jour.

58. Les faits connus sur la mort de Seurat ne permettent pas d'en diagnostiquer les causes avec certitude. Les rares symptômes cités par Signac (qui parle également d'un « épanchement au cerveau ») suggèrent une méningite fulgurante ou une encéphalite. (L'encéphalite épidémique n'a été connue du corps médical qu'en 1917, mais il est admis généralement qu'elle accompagnait l'épidémie d'influenza de 1890). C'est la méningite fulgurante qui s'accorde le mieux avec les faits : angine initiale, développement rapide et fatal, hémorragie cérébrale ; la mort de l'enfant appuie également cette supposition. (Renseignement communiqué par le Dr. E. Ackerknecht, professeur à l'Université de Zürich).

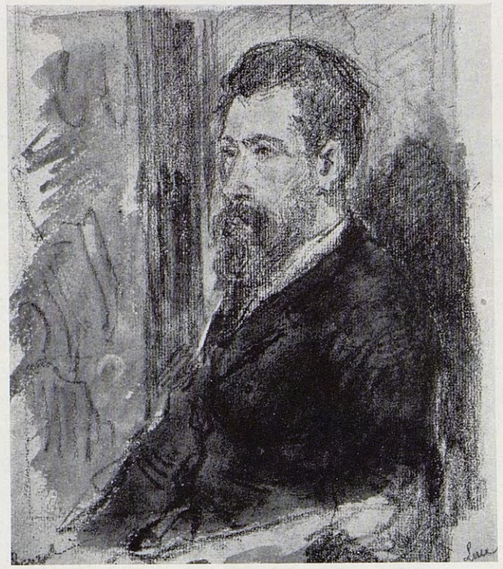


Fig. 22. — Luce : *Portrait de Georges Seurat*, 1890 ; dessin aquarellé, 24,5×21 cm. Coll. Frédéric Luce, Paris.

***

En avril 1891, la famille de l'artiste charge Fénéon, Signac et Luce d'assister le frère du peintre, Émile Seurat, pour le classement de ses œuvres. Ils cataloguent et numérotent soigneusement les toiles, panneaux et dessins, les identifiant au dos et y inscrivant leurs initiales pour les authentifier. En dehors des rares tableaux vendus par Seurat et des œuvres — plus nombreuses — offertes aux amis, toute la production de l'artiste se trouve accumulée dans son atelier. Selon l'inventaire daté du 3 mai 1891, l'œuvre laissé par Seurat se composait de :

a) 6 carnets de croquis (au total 120 feuillets).

b) 400 dessins (10 concernant *La Baignade*, 23 *Un Dimanche à la Grande-Jatte*, 5 *Les Poseuses*, 4 *La Parade*, 1 *Le Chahut*, 3 *Le Cirque*) presque tous sur feuilles volantes, les uns à la mine de plomb, la plupart au crayon Conté.

c) 161 croquetons (dont 13 pour *La Baignade*, 38 pour *Un Dimanche à la Grande-Jatte*, 4 pour *Les Poseuses*, 3 pour *La Parade*, 1 pour *Le Chahut*).

d) 42 toiles : 25 étaient antérieures à 1885 (*Paysanne assise dans l'herbe*, *Homme à la houe*, *Pot de lilas*...) ; au nombre des 17 autres figuraient la *Rade de Grandcamp* ;

deux Honfleur, *La Maria* et *Entrée du port* ; les *Grues et la percée* ; deux Crotoy ; *La Parade*, *Femme se poudrant,* et les esquisses de ses grands tableaux [59].

La famille de Seurat, ne tenant guère à ses œuvres et ne voulant pas non plus organiser une vente publique (il est fort probable que les amis du peintre se soient élevés contre un tel projet s'il a existé), abandonne la moitié de la succession à celle qu'il convient de considérer comme la veuve du défunt, bien que Fénéon se soit montré fort inquiet de savoir tant d'œuvres entre les mains d'une personne incapable de défendre intelligemment la mémoire du disparu. Quant aux parents éloignés, ils héritent de deux panneaux et d'un dessin chacun.

C'est apparemment après ce partage que la mère de Seurat décide d'offrir soit un panneau, soit un dessin — ou même les deux — à tous ceux qui avaient été liés avec son fils. La liste de ces amis a probablement été dressée par Fénéon, Signac et Luce. Une feuille trouvée dans les papiers de Théo van Rysselberghe énumère les œuvres offertes aux Belges et comprend même les numéros de l'inventaire :

van Rysselberghe : 1 panneau (80) et un dessin (269) ;
van de Velde : 1 panneau (85) ;
Finch : 1 dessin (213) ;
Dario [de Regoyos] : 1 panneau (111) ;
Mlle Bloch [Anna Boch] : 1 panneau (117) ;
Verhaeren : 1 panneau (78) ;
M. Picard [Edmond, rédacteur de *L'Art Moderne*] : 1 dessin (255) ;
M. Picard, Rob. [fils du précédent] : 1 panneau (65) ;
Lemmen : 1 dessin (281) ;
Maus : 1 dessin (198) ;
Dubois [?] : 1 dessin (356 *ou* 556) ;
Olin [Pierre] : 1 panneau (64) — [N° 69 de notre catalogue] ;
Mme Kahn [Gustave Kahn était belge] : 1 panneau.

59. Voici, par comparaison, le nombre des œuvres cataloguées dans le présent ouvrage, comparaison rendue difficile du fait que notre catalogue contient évidemment en plus les toiles et panneaux vendus ou donnés par l'artiste. Notre liste devrait donc énumérer *plus* d'œuvres que l'inventaire, ce qui n'est pas le cas en chaque catégorie ; un certain nombre d'œuvres ont disparu, encore que nous ayons catalogué celles dont nous avons eu connaissance.

b) Nous avons catalogué 8 dessins pour *la Baignade* (au lieu de 10), 24 pour *la Grande-Jatte* (au lieu de 23), 4 pour *les Poseuses* (au lieu de 5), 4 pour *la Parade* (comme l'inventaire), 1 pour *le Chahut* (comme l'inventaire), 5 plus une aquarelle pour *le Cirque* (au lieu de 3).

c) Ne comptant les panneaux à double face et séparés que comme un, nous avons catalogué 145 croquetons (au lieu de 161), dont 15 pour *la Baignade* (au lieu de 13 ; un avait notamment été offert à Caze), 28 pour *la Grande-Jatte* (au lieu de 38 — s'agirait-il ici d'une erreur typographique ?), 5 pour *les Poseuses* (au lieu de 4 ; un ayant été offert à Fénéon), 1 pour *la Parade* (au lieu de 3) et 1 pour *le Chahut* (comme l'inventaire).

d) Notre catalogue comprend 65 toiles, les grandes comprises, mais ne comptant pas 2 peintures sur carton (au lieu de 42), dont 27 (au lieu de 25) antérieures à 1885, y compris *la Baignade*, le paysage de la Grande-Jatte [N° 116], l'étude pour *la Grande-Jatte* [N° 136] et l'*Étude finale pour la Grande-Jatte* [N° 138], mais sans le tableau *Pot de Lilas* nommé dans l'inventaire, qui n'a pu être retrouvé ; finalement 38 toiles postérieures à 1885 (au lieu de 17), commençant par *la Grande-Jatte* et comptant les esquisses pour les grands tableaux.

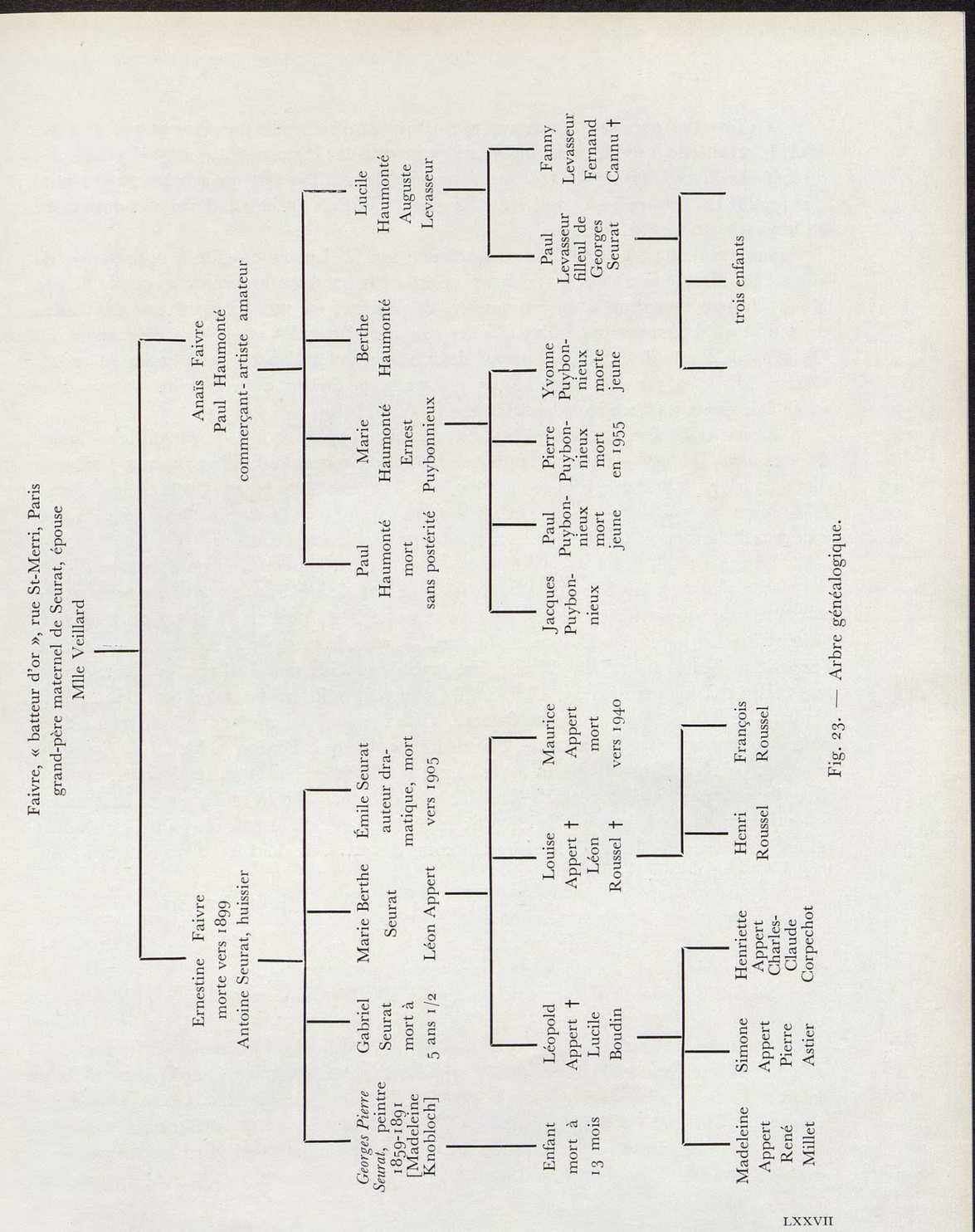


Fig. 23. — Arbre généalogique.

La liste des œuvres offertes aux amis français n'est malheureusement pas connue. Mais le serait-elle, on ne les distinguerait guère plus facilement, d'une part des tableaux donnés par Seurat lui-même, et d'autre part de ceux qu'ils ont pu acheter par la suite à la famille du peintre ou à Madeleine Knobloch. Fénéon et Signac devaient notamment en acquérir un grand nombre.

Le 9 mai 1891, Camille Pissarro prévient son fils Lucien : « J'ai à te remettre, de la part de Mme Seurat mère, un dessin et un petit panneau à titre de souvenir de son fils ». Pissarro lui-même a dû en recevoir également ; en 1900, il achètera six dessins de Seurat qu'il léguera aux Musées Nationaux (parmi eux N° 134 *c* de notre catalogue). On sait que Paul Alexis, Léo Gausson, Paul Adam, Jules Christophe, Charles Angrand, Octave Mirbeau, etc. ont possédé des panneaux et dessins dont certains ont pu leur avoir été offerts par la mère du peintre.

Signac et Fénéon devaient s'employer par la suite à défendre activement la mémoire de leur ami. Ils organiseront notamment des rétrospectives aux Vingt et aux Indépendants en 1892, à la *Revue Blanche* en 1900, aux Indépendants en 1905, à la Galerie Bernheim-Jeune en 1908-1909 et en 1920. Pour ces expositions, ils emprunteront des œuvres à la famille de Seurat qui en vend un certain nombre à ces occasions.

En mars 1898, après une visite chez Mme Seurat, Signac avait noté dans son journal : « La pauvre mère Seurat est inquiète de ce que deviendront ses grandes toiles après sa mort. Elle voudrait bien les léguer à un musée... Mais quel est le musée qui voudrait, aujourd'hui, les agréer ? » Deux ans plus tard — après la mort de Mme Seurat — lors de l'exposition Seurat à la *Revue Blanche*, les dessins encadrés sont évalués 100 francs, ceux sans cadre 10 francs seulement. « La famille, pourtant millionnaire, vend tout cela..., écrit Signac, j'achète le *Cirque* pour 500 francs... » La *Grande-Jatte* est vendue à la même date pour 800 francs au père de Lucie Cousturier, tandis que Fénéon achète *Une Baignade*. Comme, en 1890, Gustave Kahn avait acquis le *Chahut* et, en 1892, les *Poseuses*, comme *Jeune femme se poudrant* avait échu à Madeleine Knobloch, la *Parade* seule, parmi les grandes toiles de Seurat, reste dans sa famille. Elle la cédera bientôt à Bernheim-Jeune. Les autres œuvres en possession de la famille iront au cours des ans à des héritiers assez éloignés (voir l'arbre généalogique, fig. 23).

JOHN REWALD.

THE EVOLUTION OF SEURAT'S STYLE

Seurat was active as a mature artist barely more than a decade. During that time he played a leading role in the momentous revolution that was taking place in the arts. In the short period between the height of impressionism and the emergence of « Synthetism » and other subjective movements, Seurat developed with originality and consistency a succession of styles that were abreast of contemporary developments, while remaining profoundly personal.

At the start of his independent career the prevailing influences in his work were romanticism and impressionism. His interest in the laws of optics led him to systematize the practices of the impressionists and to develop a set of color theories that were to lead to more realistic lighting effects. And yet, at the same time he began to flatten out forms, break up the continuity of space, and seek a hieratic quality of the expressions of the figures — trends that were all alien to the naturalism of the impressionists. Subsequently the artist developed theories of the expressive value of light, color and the direction of lines based on the research of his friend, the scientist Charles Henry. From then on he paid greater attention to the surface pattern of his designs than to the conventional rendering of space, stylized the attitudes and expressions of the figures to the point of caricature and emphasized the harmonies of lines and colors to the detriment of physical plausibility.

At first Seurat's attitude towards nature was mostly objective ; in the end it was mostly subjective. In the course of this evolution he established some of the bases of modern abstract art.

Seurat's earliest paintings, such as *Madame B., cousine de l'artiste* [N° 2], clearly show the influence of his training at the Ecole des Beaux-Arts : one recognizes the smooth brush work, restrained coloring, graceful outlines of the Ingres tradition as they must have been transmitted to him by his teacher Lehmann, himself a pupil of the master.

His first independent works reveal a variety of styles. Some paintings, like *Fleurs dans un vase* [N° 7], are unmistakably in the impressionist manner. Others, like *Les*

Terrassiers [N° 19], are « dominated by dull earth colours and [have] neither divided colours, nor any prominent use of colour contrasts ». [1] They have been linked with the work of Millet. [2] Yet others are reminiscent of Corot. [3] Seurat, moreover, altered some early works at a later date, as, for instance, *Jupiter et Thétis* [N° 6].

A series of works, which Fénéon places in 1882, but which may well have been started earlier, reveal for the first time the inventiveness of Seurat. It includes *Banlieue* [N° 13], *Paysanne assise dans l'herbe* [N° 29], *Garçon assis dans l'herbe*, *Pontaubert* [N° 30] and others. In contrast with the atmospheric haziness of the impressionists, Seurat defined large, solid masses in the central portion of the composition and endowed them with a true monumentality. Hesitantly at first in *Banlieue*, more boldly in other works, Seurat applied his paint in criss-cross, flat, brushed-over strokes (see fig. 24). These are sometimes in muddy earth colors, but sometimes in pure colors corresponding to the color components of the light coming from each area, and intended to create vibrations that would blend on the retina of the onlooker, thus producing a more luminous effect than could be achieved by blending on the palette colors that would always darken in the process (the theory of optical mixture).

This development derives from the use of the divided strokes evolved empirically by the impressionists — the comma-shaped strokes of color approximating those of the rainbow, juxtaposed to create a greater luminosity. But it is clear that Seurat studied other sources : the criss-cross strokes, as such, had not been used by the impressionists, and may well have been derived from his own re-appraisal of the technique of Delacroix. [4] Seurat, moreover, attempted to analyze light more systematically than the impressionists. Both Signac [5] and Fénéon [6] explained his method in great detail. According to them Seurat was particularly insistent on distinguishing between :

1) the color the object would have in white light (local color),

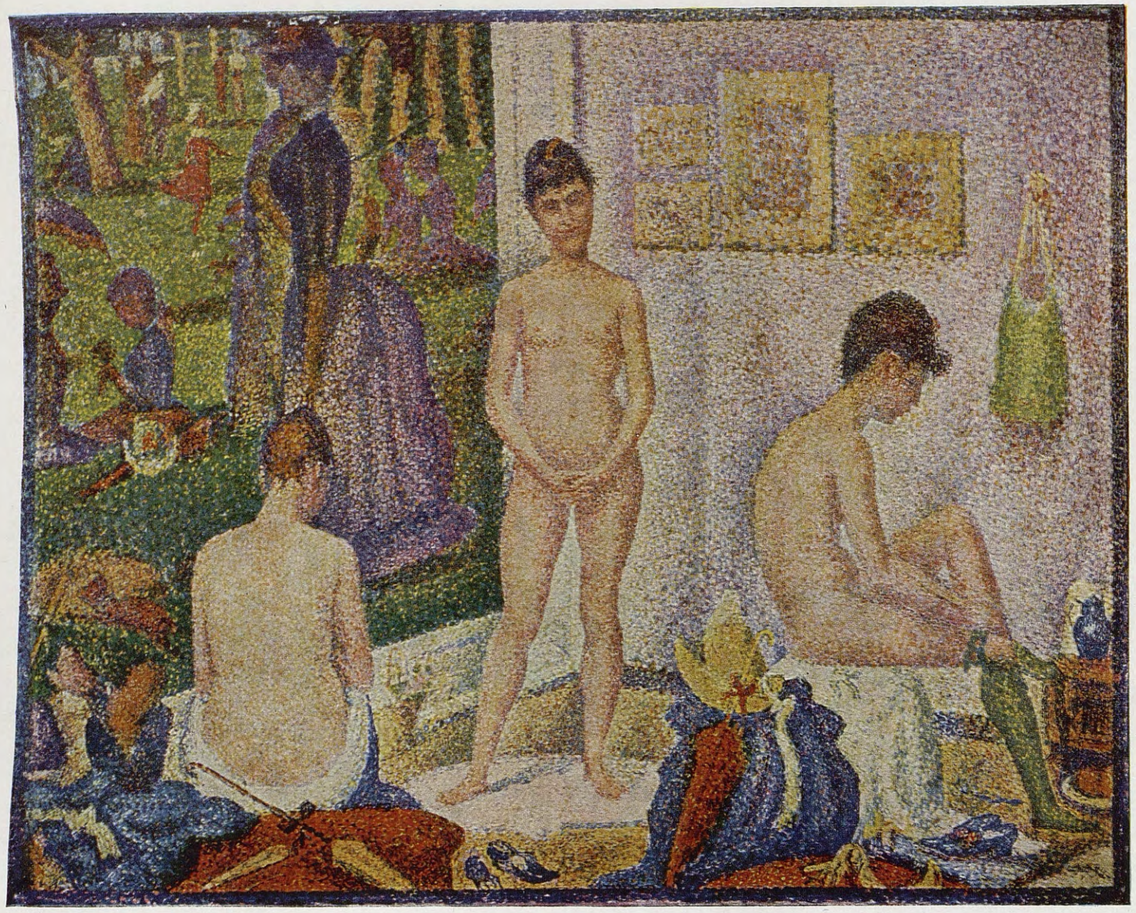
2) the component of the incident light that gets reflected without alteration,

3) the component of the reflected light as affected by the basic hue of the object,

4) the component due to the light reflected from other objects,

5) the component due to the optical illusion created by the contrasts of colors (hues *and* values) on adjacent areas (Chevreul's law of simultaneous contrast to the effect that in the neighborhood of a line separating two areas of different

1. Herbert : Seurat in Chicago and New York, *Burlington Magazine*, May 1958, p. 150.
2. *Ibid.* Also Homer : Seurat's Formative Period, *Connoisseur*, Sept. 1958, p. 58.
3. *Ibid.*
4. Rewald : *Seurat*, 1948, p. 30-33. Also Herbert, *Op. cit.*, p. 150.
5. Signac : *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, 1911, p. 60-89.
6. Fénéon : Les Impressionnistes, *La Vogue*, June 13-20, 1886, p. 261-275 (see Fénéon : Écrits sur Georges Seurat, p. xi) ; L'Impressionnisme aux Tuileries, *L'Art Moderne*, Sept. 19, 1886 (see Fénéon : Écrits, p. xiv) ; Néo-impressionnisme, *L'Art Moderne*, May 1st, 1887 (see Fénéon : Écrits, p. xvii).



Les Poseuses (petite version), 1888. Coll. Henry P. McIlhenny, Philadelphie [Cat. N° 179]

Fig. 24. — Detail of *Paysannes au travail*, c. 1882 [N° 41], showing typical criss-cross brush strokes.

hues, each hue will appear to be affected by the complementary of the other — the same applies to value, i.e. the interaction of adjacent lighter and darker areas). [7]

Seurat's method of analysis was the outcome of his study of works by such physicists as Helmholtz, Maxwell, Chevreul, Rood (whose color circle he copied, see fig. 25), Dove, and others. He did not apply it systematically at first; indeed, its adoption was gradual. He still made an « unscientific » use of muddy colors in *Une Baignade* [N° 98] of 1883-1884.

Between 1882 and 1884 Seurat painted a number of landscapes, with and without figures, that are sometimes masterpieces, in spite of the fact that most of them are on small wood panels, roughly 6 1/4×9 3/4 ". They are all executed in criss-cross strokes. Seurat did not attempt to encompass in these paintings whole landscapes as seen by the human eye. Rather did he limit the field of vision to one or two figures or objects and the area immediately surrounding them. [8] Despite the apparent casualness of

7. Fénéon : Néo-Impressionnisme, *L'Art Moderne*, May 1st, 1887, p. 138-140 — and his *Signac*, *Hommes d'Aujourd'hui*, N° 373, June 1890 (see Fénéon : Écrits, p. xvii and p. xxv).
8. Herbert : *Op. cit.*, p. 150.

the composition and the blurring effect of the criss-cross strokes, one can distinguish in almost every work a number of zones over the surface of the painting corresponding to fields, roads, hedges, etc. These zones serve two purposes : on the one hand they create a strong and simple surface pattern ; on the other hand, they delimit areas that are juxtaposed in space, and their recession defines the depth of the picture. Seurat used muddy colors freely, but took great pleasure in the play of light on parts of the composition, and heightened it by means of pure colors used according to his optical rules. The criss-cross brush strokes became looser during this period ; the artist often amused himself at sketching-in whole portions of figures in one swift motion of the brush, particularly in *Pêcheurs à la ligne* [N° 80] and in preparatory sketches for *Une Baignade*, as, for instance, *Etude finale pour la Baignade* [N° 97].

Une Baignade, Asnières [N° 98] of 1883-1884 is based on the technical results of earlier experiments — although somewhat toned down, presumably in an effort to meet the public at least part of the way. The criss-cross brush strokes are still much in evidence, yet on the figures the strokes are smoothly blended into one another. The color is divided in many, but not in all, parts on the canvas — there are large areas of muddy colors — and conveys the quality of the lighting on a fair but hazy morning on the Seine (the dots which appear on a few isolated areas were added later).

The pattern of the surface design is much more apparent than previously : strong and refined curves, based on careful studies of the human body, and achieved as a result

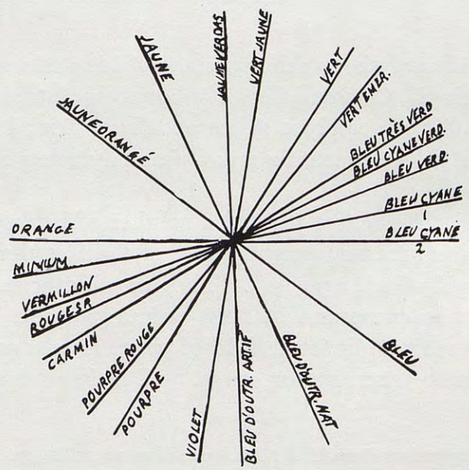


Fig. 25. — Rood's color circle, as copied by Seurat.

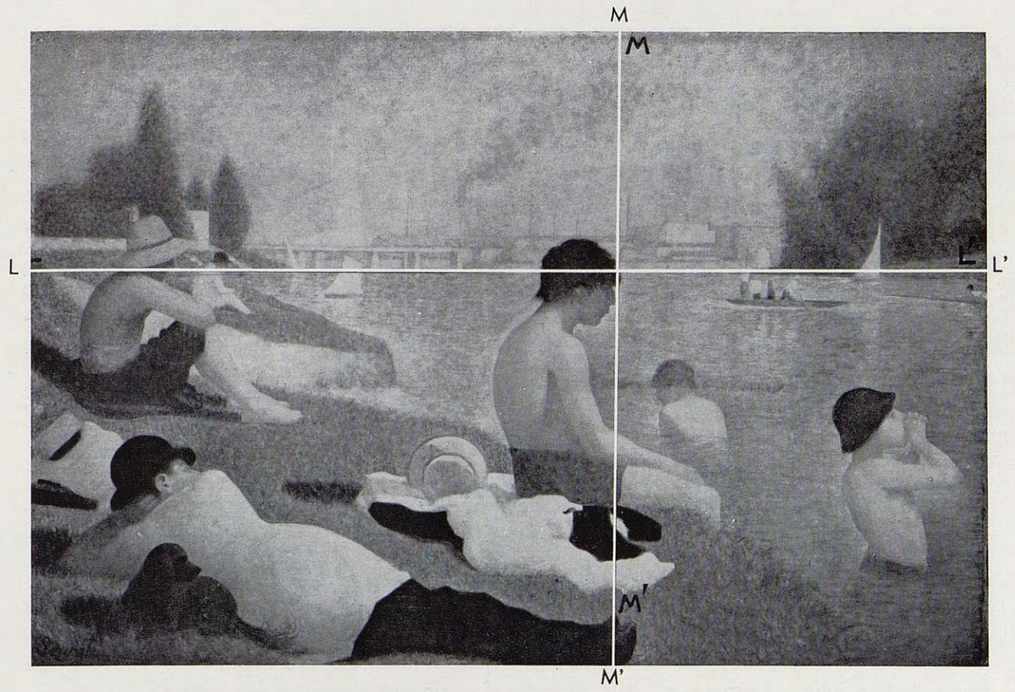


Fig. 26. — Compositional axes of *Une Baignade*, 1883-1884 [N° 98].

of much preparatory work in oil and in Conté crayon, link all the figures in a harmonious interplay. [9]

The figures of *Une Baignade*, in contrast to those of later works, are still clearly placed in the receding space traditional in Western art since the later Renaissance.

Although several studies have been devoted to Seurat's compositions, there has been no attempt so far to discuss the composition of *Une Baignade* in terms of « golden sections ». [10] It would seem (see fig. 26) that Seurat did use « golden sections » LL'

9. The evolution noticeable in the preparatory studies for *Une Baignade* was studied by Nicolson : Seurat's « La Baignade », *Burlington Magazine*, Nov. 1941, p. 139-146.

10. By « golden section » is meant a ratio between two quantities a and b such that

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b}$$

In the text, the meaning of the term « golden section » is extended to include a line parallel to a side of a painting dividing the side perpendicular to it in two segments according to the above mentioned ratio.

It can be shown that the ratio is equal to $\frac{\sqrt{5}+1}{2}$

which is equal to 1.618... Naturally there are two « golden sections » for each side of the painting, symmetrically placed with respect to the center of the side.
The « golden section » ratio is also known as the divine proportion of Pacioli. It had been known and

and MM' as axes about which he located his figures. The horizon, moreover, is made to coincide with « golden section » LL'. Although this cannot be proved definitely in the case of *Une Baignade*, there can be no question that the composition of *Le Cirque* [N° 211] is based on a construction involving « golden sections ». A network of lines used for the composition of that picture can still be observed (see fig. 41) and can be proved to be based on « golden sections » (see p. CIV). It will be seen that a similar construction was probably used in previous paintings, and there is no reason to doubt that Seurat used « golden sections » in still earlier works, including *Une Baignade*.

The chief originality of the painting is that Seurat has striven to combine, on the one hand, the naturalism, the clear colorful vision and the exaltation of popular pleasures so dear to the impressionists, [11] with, on the other hand, a restrained classicizing delineation of his figures, a monumentality, and a planned composition that seem to indicate a deliberate emulation of Puvis de Chavannes. [12] Indeed, the figures, like those in Puvis' paintings, seem isolated from one another and absorbed in their own dreams. [13] There is, then, a conflict between the naturalism and the spontaneity of the impressionist tradition and a careful, restrained, willful organization closer to Seurat's own temperament. This conflict recurred in most of Seurat's works. It was only resolved in the last few paintings, when Seurat gave up any pretense at naturalism.

Immediately after completing *Une Baignade*, Seurat started to paint the series of works that was to lead to *Un Dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte* [N° 139]. The work on la *Grande-Jatte* and its preparatory studies spanned the years 1884-1886, [14] the years during which Seurat perfected his color theory and began to apply it systematically.

used by artists for centuries. It is interesting, however, that Seurat's friend Charles Henry was to recommend the use of the « golden section » in his *Introduction à une Esthétique Scientifique*, Paris, 1885.
The discussion of the use of « golden sections » in this article is based on observations made when studying the network of lines still noticeable on *Le Cirque*. The compositional axes and networks drawn on photographs to illustrate the article were constructed according to these observations Except in the case of *Le Cirque*, it was impossible to determine the exact points from which Seurat started the constructions; the location of the lines on the photographs is therefore only approximate. Robert Rey has already mentioned that in *Le Chahut* the skirt of the first dancer is tangential to a « golden section »; see Rey : *La Renaissance du sentiment classique dans la peinture française du XIXe siècle*, 1931, p. 127. André Lhote has analyzed *La Parade* in terms of « golden sections » in *Composition du tableau* in *Encyclopédie Française*, vol. XVI, 1935, p. 16· 30-7.

11. Seurat, in fact, went further than the impressionists in his exaltation of popular scenes. The impressionists were painting what they saw, albeit with poets' eyes; Seurat, for all the irony of his depictions, expressed, by the very monumentality of his compositions of scenes of popular life, a faith in a new industrial democracy. For some of the sociological implications of his art see SCHAPIRO : Seurat and La Grande-Jatte, *Columbia Review*, Nov. 1935, p. 14-16.

12. As early as 1884, Paul Alexis, a friend of the impressionists, had dubbed *Une Baignade* « a fake Puvis ». See TRUBLOT [Alexis] : A Minuit, Les Indépendants, *Cri du Peuple*, May 17, 1884. The relationship with Puvis is discussed by SCHAPIRO : New Light on Seurat, *Art News*, April 1958, p. 44; also by HOMER : *Op. cit.*, p. 60, 62.

13. NICOLSON : *Op. cit.*, p. 146.

14. Fénéon is quite specific on the dates of the start of, interruption in, and completion of the work on *La Grande-Jatte*. See his Au Pavillon de la Ville de Paris — Société des Artistes Indépendants, *Chat Noir*, April 2, 1892 (see Fénéon : Écrits, p. XXIX). He states that it is the first « conclusive manifestation of neo-impressionism », thus agreeing with Seurat's own claim that since it was ready to be exhibited in March 1885 (although subsequently re-touched), *La Grande-Jatte* antecedes examples of « scientific » neo-impressionism by other artists. The claim was made in Seurat's letter to Fénéon of June 20, 1890 (see p. XXVII, note 34).

Fig. 27. — Detail of *Une Baignade*, showing dots applied after completion of the painting (c. 1887).

Three different types of brush strokes can be recognized in *La Grande-Jatte*, [15] each corresponding to a different phase of Seurat's development. The grass areas are executed in criss-cross strokes. Some figures and the water areas are executed in orderly, elongated, parallel dashes — a novel technique. In the figures the dashes follow the outline of the form. Finally, there is a sprinkling of small dots that seem to have been added at a late stage, perhaps after completion of the painting. The small dots were certainly intended to increase the luminosity of the surface, but it is known that their color has changed, with the opposite result [16] (the dots that have darkened can readily be recognized, see fig. 28). A similar sprinkling of dots is to be found on the *Ile de la Grande-Jatte* [N° 116] and the final study [N° 138]. There are also some in *Une Bai-*

15. RICH : *Seurat and the Evolution of La Grande-Jatte*, 1935, p. 35. Most of the studies for *La Grande-Jatte* are painted in criss-cross strokes, like the grass area in the large painting.
In some studies of single figures for *La Grande-Jatte*, presumably painted comparatively late, the figures are executed in dashes parallel to their outlines and the water areas in horizontal dashes (as for instance *Femme Pêchant*, N° 131), as are the figures and the water areas in the large painting. Incidentally, the water areas of the Grandcamp pictures of the summer of 1885 are rendered by the same horizontal dashes. Only one study for *La Grande-Jatte* reveals an extensive use of dots [N° 138] — apparently an experiment.

16. Fénéon states in what way certain elements of *La Grande-Jatte* have changed color; FÉNÉON : Au Pavillon de la Ville de Paris — Société des Artistes Indépendants, *Chat Noir*, April 2, 1892 (see Fénéon : Écrits, p. XXIX).

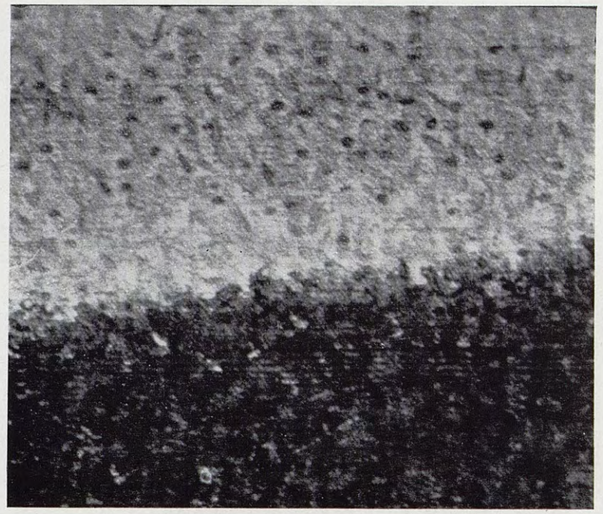


Fig. 28. — Detail of *La Grande-Jatte*, showing dots that have darkened (the area is in the grass section, just above the black dog).

gnade, and it can be presumed that Seurat went over several of his works in order to brighten them up. Signac writes that *Une Baignade* was stippled with small strokes about 1887 [17] (see fig. 27), around the time, that is, when Seurat began to use the dot exclusively, as in the Honfleur pictures of 1886.

Unlike *Une Baignade*, *La Grande-Jatte* shows little evidence of muddy colors (only for the « local color » component of certain objects). Seurat, in fact, applied his color theories scrupulously throughout the painting. It is significant that Fénéon did not hesitate to describe meticulously one square decimetre of the surface to illustrate these theories. [18] No one can deny that Seurat achieved the desired results. The overall effect is luminous, and the work conveys with accuracy the interplay of light and shade on the figures and vegetation on that sunny Sunday afternoon. (The accuracy, incidentally, must have been even greater at the time the work was painted, before some of the colors changed. [19])

La Grande-Jatte, like *Une Baignade*, is made up of elements which were elaborated independently in a series of oil sketches and drawings and were combined in the final

17. The « superimposed » dots were mentioned by Manson : La Baignade, *Apollo*, May 1925, p. 299-300. These must be the « *petites touches* » referred to by Signac in his journals ; see Journal inédit de Paul Signac — 29 déc. 1884 — *Gazette des Beaux-Arts*, June-Sept. 1949, p. 114.

18. Fénéon : Les Impressionnistes (8e Exposition Impressionniste), *La Vogue*, June 13-20, 1886, p. 261-273 (see Fénéon : Écrits, p. xii).

19. The magnitude of the changes may be gathered from Signac's remark when seeing *La Grande-Jatte* in 1900 : « *La Grande-Jatte* considerably altered... » Signac : Fragments de Journal, *Arts de France*, 1947, 11-12, p. 98.

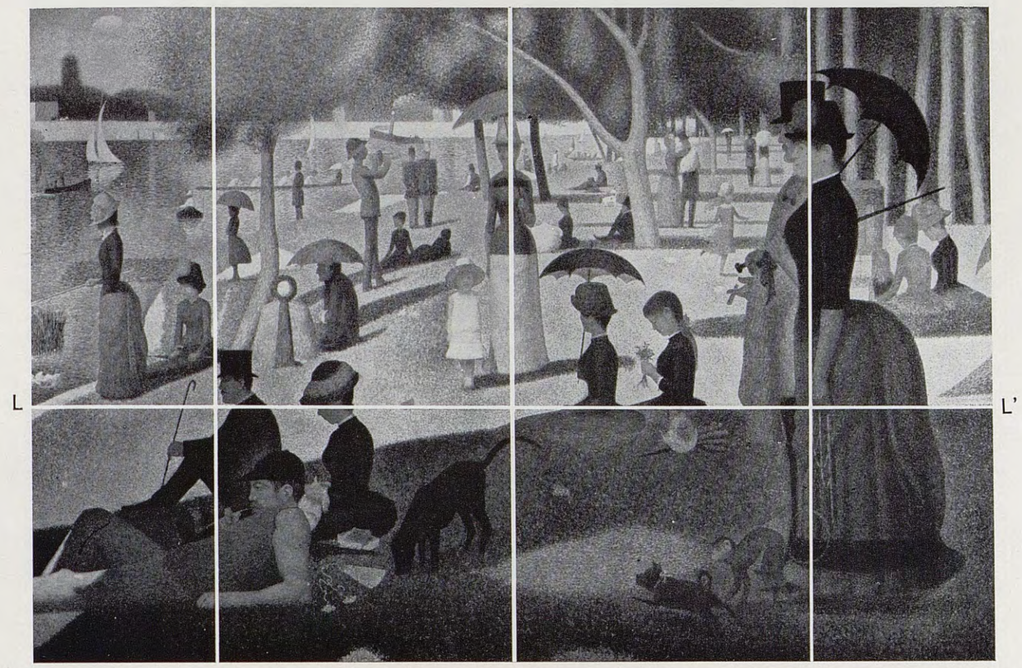


Fig. 29. — Compositional axes of *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte*, 1884-1886 [N° 139].

painting. [20] The basic structure of the composition is quite simple (fig. 29). The composition is divided in two halves by a vertical axis MM' passing through the lady with a pink skirt. Each half is itself divided vertically by « golden sections » HH' and KK' upon which the two main groups of figures are centered. The curved edge of the shaded area cuts the right edge of the painting at the level of a horizontal « golden section » LL'. The figures, however, are not linked in a harmonious overall pattern as in *Une Baignade*. They are grouped in units of one or more. Each unit displays its own carefully interrelated curves, but these have no obvious relationships to those of other units. If anything, Seurat seems to have wished to stress the isolation of each. Because the figures are comparatively flat and the great majority of them are rigorously seen in full-face, in profile, or from the back, the units give the impression of being paper-

20. A first attempt at grouping the studies for *La Grande-Jatte* was made by Zervos : Un Dimanche à la Grande-Jatte et la technique de Seurat, *Cahiers d'Art*, 1928, 9, p. 361-375. A more detailed study was made by Rich : *Op. cit.*

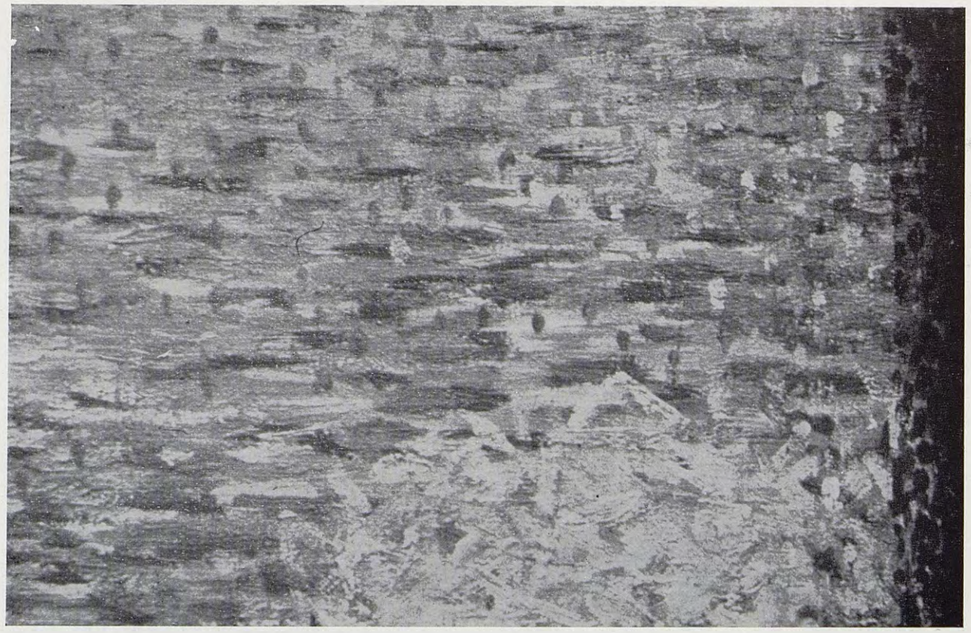


Fig. 30. — Detail of *Le Bec du Hoc, Grandcamp*, 1885 [N° 153], showing criss-cross strokes for the foliage (at the bottom), horizontal dashes with an occasional vertical stroke for the sea.

board cut-outs scattered, upright and parallel to the picture plane, [21] on the receding lawn. They constitute as many planes interrupting the continuity of the space. [22] Indeed, Seurat seems to have deliberately repudiated the traditional concept of interrelated forms in a continous space for the sake of independent units — each in its own plane, each forming its own surface pattern — while uniting the whole composition by the play of light.

The mood of *La Grande-Jatte* presents a conflict that is even more marked than that of *Une Baignade*. Basically this painting is also an ode to popular pleasures in the impressionist tradition, and there is more than a touch of naturalism in the way in which the light plays with human and vegetal forms. In opposition to this, however, the severity of the curves, the rigidity of the attitudes, the breaking up of the space — all reflections of Seurat's own discipline, and of his orderly, witty intellect — contribute a solemnity and a hieratic quality which contrast with the naturalism of the lighting effects.

21. « ... the figures in the first plane are all rendered in uniform profile, as seen from points in front of each figure, but are graded in size as if seen from the extreme right side of the space... » SCHAPIRO : Seurat and the Grande-Jatte, *Columbia Review*, Nov. 1935, p. 12.

22. The break-up of the space has been referred to as « intervals realized by spatial and atmospheric volumes » by GOLDWATER : Some aspects of the Development of Seurat's Style, *Art Bulletin*, June 1941, p. 119.

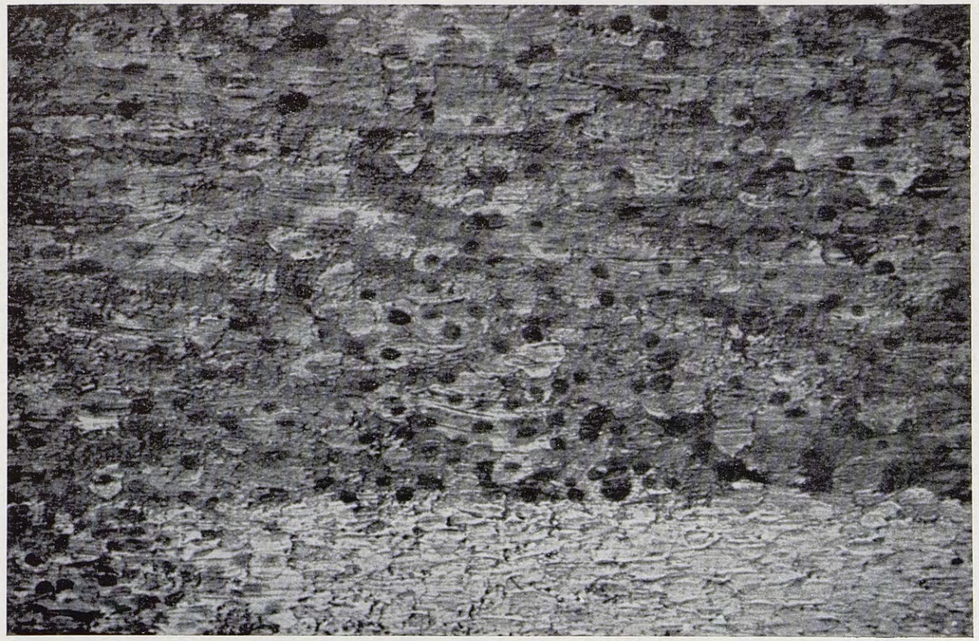


Fig. 31. — Detail of *Embouchure de la Seine, un soir, Honfleur*, 1886 [N° 171], showing the use of dots.

La Grande-Jatte was ready to be exhibited in March 1885, although Seurat resumed his work on it in October of that year and showed it for the first time at the Impressionist Exhibition of May 1886. During the interruption in the work on *La Grande-Jatte* the artist went to Grandcamp on the Channel, where he executed a series of seascapes. These were his first marines. The large expanses of sea and sky provided him with a new challenge and new opportunities. Whereas the land areas in these pictures are still executed in the familiar criss-cross brush strokes, the sea and air are painted in regular parallel dashes. On the sea areas an occasional minute vertical stroke adds a touch of animation (see fig. 30). This more systematic, more leisurely treatment of sea and sky enabled the artist to depict with subtlety the variety of greys of the usually overcast Normandy landscapes — a change from the stronger contrasts of light and shade of his earlier works. Although in some of his small Grandcamp studies he devoted most of the compositon to sea and sky, in the larger paintings he added variety by the introduction of a large « repoussoir » mass in the foreground : a rock, a group of bushes, a couple of boats. The mass stands out against the sky and inevitably appears sombre, thus heightening the brooding mood of the grey scene.

A second group of marines, painted by the artist at Honfleur in Normandy during the summer of 1886, reveals other important developments in the evolution of Seurat's

style. In the first place it appears that Seurat abandoned both the criss-cross brush strokes and the elongated dashes. Instead, he used dots exclusively. He seems to have applied the « local » colors first, almost uniformly, over large areas. He has applied over them dots corresponding to the various components of the light, starting with the larger dots, and superimposing the smaller ones. [23] This new method produces a much greater homogeneity of the paint surface. Each stroke, moreover, is smaller, and permits a more subtle control of the resulting color combinations (see fig. 31). It is not surprising that Seurat should have attempted bolder lighting effects in his Honfleur pictures, such as the reflection of the sun in *Embouchure de la Seine, un soir, Honfleur* [N° 171], and should have been so successful. Simultaneously, he experimented with new color schemes, such as the mauves of sunset, or the pure blues of a bright morning. He no longer filled the composition with a mass in the foreground, and thus showed greater areas of sky and sea. The solid objects which appear — a cliff, a ship, a house — are placed to one side, while piers and coasts are placed obliquely, so as to recede and stress the open expanses. These devices contribute to a feeling of harmony and quiet.

Le Pont de Courbevoie [N° 172], executed during the winter of 1886-1887, is noteworthy for two reasons. Seurat seems, occasionally, to have become a little less « scientific » and a little more arbitrary in his use of color ; he painted certain passages more with a view to his and the spectator's delight than in the strictest observance of the division of color. The superb mosaic created by the reflection of the sail in the foreground is a case in point. Seurat also showed more emphatically than in the past that he could be interested in flat decorative patterns to the detriment of traditional perspective : the tree to the left, although much farther away than the tree to the right, is given the same importance and appears in the same « repoussoir » frontal plane, thus contributing to the illusion that the coast-line is parallel to the picture plane. [24]

In *Les Poseuses* [N° 178] and its preliminary studies, which occupied Seurat between 1886 and 1888, the artist applied the technique of the Honfleur pictures to a composition that was monumental in scale. The small panels of the series, the large canvas and the smaller one executed subsequently, are all characterized by the same brush stroke technique : the dots are applied as in the Honfleur pictures, but are much more closely knit. [25] There is also a greater variety in sizes — the smaller strokes are quite tenuous. Whereas *Une Baignade* and *La Grande-Jatte* were conceived as outdoor scenes (although they were executed indoors), *Les Poseuses* represents an interior. Rather than having the orange cast of direct sunlight, the light in *Les Poseuses*, presumably coming

23. *Coin d'un Bassin, Honfleur* [N° 166], which Seurat considered as « being completed, since the motif has long since been broken up » (see above, p. LII-LIII), is, in fact, still sketchy, and enables one to see how the paint was applied.

24. GOLDWATER : *Op. cit.*, p. 125.

25. The crowding of the dots in the three sketches of single figures [N°s 174, 175, 176], and on a larger scale in *Les Poseuses* is quite remarkable. An examination of one of the sketches, *Poseuse Debout* [N° 174], under a microscope reveals that Seurat may have used a single hair for certain dots of the mouth of the model. Such crowding of the dots in *Les Poseuses* seemed objectionable to Signac who remarked : « It is too divided, the strokes are too small. This gives a small and mechanical aspect to this fine painting. » Journal inédit de Paul Signac — 28 déc. 1897 — *Gazette des Beaux-Arts*, April 1952, p. 270-271.

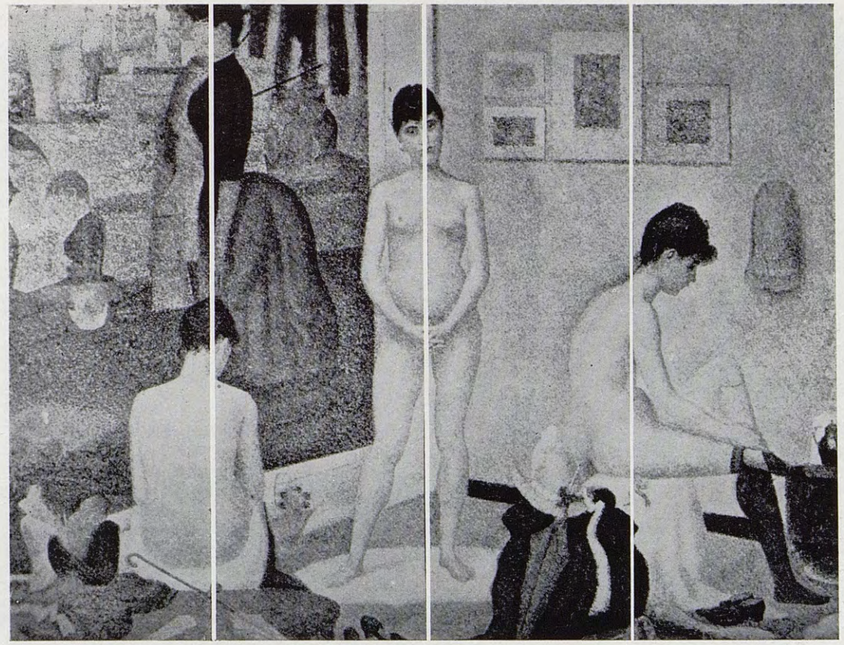


Fig. 32. — Compositional axes of *Les Poseuses*, 1886-1888 [N° 178].

from the north, bathes the scene in pales blues, while the shadows are speckled with complementaries in the red-violet range.

According to Fénéon, Seurat knew Charles Henry's chromatic circle and used it at that time. « The red umbrella, the straw umbrella and the green stocking, » wrote Fénéon, « are placed along directions corresponding to red, yellow and green on Henry's chromatic circle ». [26] It may well be that the pleasing color harmonies of *Les Poseuses* were achieved through a rigorous application of Henry's theories of color harmony.

Like *Une Baignade* and *La Grande-Jatte*, *Les Poseuses* is made up of elements elaborated separately — in this case three different views of a single model, with, in the background, the painting *La Grande-Jatte* as it could be seen in Seurat's studio. The basic structure of the composition is again quite simple : the figures are located on three vertical axes dividing the canvas into four equal parts (see fig. 32). (For the purpose of the composition the couple of *La Grande-Jatte* in the background and the nude on the left form a single unit. Note that the axis KK' runs through the couple in exactly the same place as did « golden section » KK' on the painting of *La Grande-Jatte*, see fig. 29).

26. FÉNÉON : Le Néo-Impressionnisme, *L'Art Moderne*, April 15, 1888 (see Fénéon : Écrits, p. XXIII). The direction of the primary colors on Henry's chromatic circle are indicated on fig. 42.

As in the other large compositions, the figures seem isolated, each in its own world, but they are neither in the traditional receding space of *Une Baignade*, nor do they stand in independent planes, as in *La Grande-Jatte* ; they are squeezed in an early Renaissance stage-space. In spite of the fact that the figures are shown against two receding walls forming an angle, « the spreading out of the composition, the linear, scattered still lifes to right and left, the figures turned away from each other (two of them in broadest silhouette), the deliberate hiding of the corner of the room, and the treatment of the floor and the towel upon it, serve to flatten the space and give the whole picture an aspect of confined relief. » [27] The background, in fact, is used by Seurat as a flat surface : it provides accents, straight and curved, to set off the figures, as well as a foil on which to apply Chevreul's theory of contrasts.

Les Poseuses, then, carries a step further the process of flattening out and the stress on decorative patterns observed in *Le Pont de Courbevoie* [N° 172]. If we accept the theory that the evolution of Seurat's style is characterized by a shift from a traditional concept of space to a dominant interest in surface design, *Les Poseuses* seems to stand at the point of balance between the two tendencies.

The mood of the painting is also characterized by two somewhat conflicting elements. On the one hand there is the intimate, almost merciless naturalism of the characterization of the model, whose flesh has « the graceful frailty, the undernourished appearance of lean girls grown too fast, who have reached puberty too early. » [28] On the other hand, the composition is conceived in a spirit of classical monumentality heightened by the cold and serene blue light in which it is bathed. Even the solemn figures of *La Grande-Jatte* may have been introduced to contrast with the girlish bearing of the model.

For the first time Seurat undertook to paint on a narrow band along the inner edge of the original frame of *Les Poseuses* a border of small dots in complementaries of the colors on adjacent areas of the canvas. [29] This is a change from the white frames tinted with light chrome yellow, vermillion and lake hitherto used by the impressionists and the neo-impressionists. [30] The original frame of *Les Poseuses* is lost. [31] The small *Etude pour les Poseuses* [N° 177] has painted borders on strips left blank along each vertical edge of the surface of the panel. These may represent an experiment for the border on the frame. At any rate, they may have given Seurat the idea of borders painted on the picture itself which he was to develop in 1889.

La Parade de Cirque [N° 181], presumably started later than *Les Poseuses*, was also completed in 1888. The brush strokes are similar to those of *Les Poseuses*, but the color

27. Goldwater : *Op. cit.*, p. 119.
28. Geffroy : Pointillé-Cloisonnisme, *La Justice*, April 11, 1888.
29. Van de Velde : Georges Seurat, *La Wallonie*, April 1891, p. 169, 170 ; also C. Pissarro in a letter to Signac (see above, p. xxii, note 23).
30. Fénéon : L'Impressionnisme aux Tuileries, *L'Art Moderne*, Sept. 19, 1886 (see Fénéon : Écrits, p. xvi).
31. A few frames painted by Seurat still exist. They were all executed later than 1888, however. Among them : the thin inner frame around the *Poseuse debout* [N° 174], the dark frame around *Embouchure de la Seine, un soir, Honfleur* [N° 171] and that around *Vue du Crotoy, amont* [N° 193].

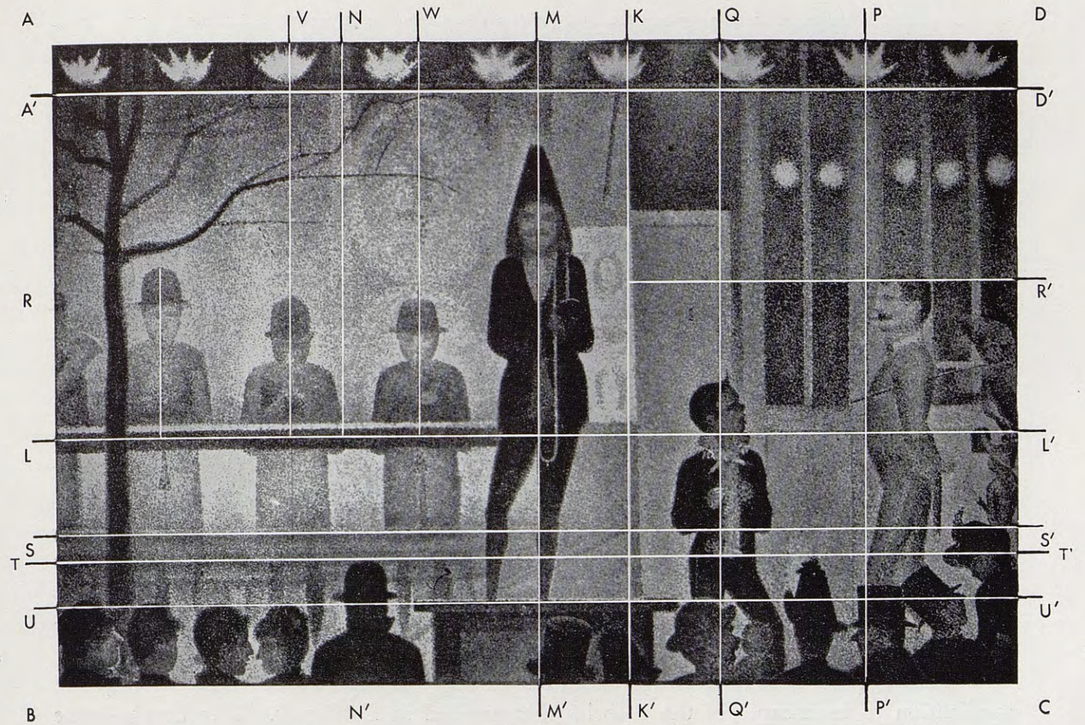


Fig. 33. — Compositional axes of *La Parade de Cirque*, 1887-1888 [N° 181].

harmonies are quite different. *La Parade* was Seurat's first attempt at representing a scene by artificial light ; the artist investigated the effect of the yellow range of gas light and of its complementaries in the shadows. The composition is even more flattened out than in *Les Poseuses*. Different elements are seen from different eye positions, the figures stand out as silhouettes, and the background gives the appearance of a flat backdrop covered with a variety of geometric designs. [32]

An examination of the painting (fig. 33) reveals the structure of the composition. The ratio of the height (not including the band on which the gas lights are shown) to the width is equal to the « golden section » ratio. The trombone player is obviously placed on a vertical axis dividing the picture in two halves, while the three musicians in the background that can be seen entirely are evenly spaced. The principal horizontal axis of the composition, LL' is a « golden section » of the vertical sides of the picture (AB and CD). The position of vertical axis KK', which divides the picture in two

32. Goldwater : *Op. cit.*, p. 123, 124.

distinct areas, is such that DK is equal to DL'. Axis NN', which marks the side of an architectural element, divides AK in two equal segments. PP' divides KD according to the « golden section » ratio. Similarly QQ' divides KP, RR' divides L'D, SS' divides LB, NN' divides VW according to the « golden section » ratio. TT' is in the middle of LB, and UU' in the middle of SB. Undoubtedly other relationships could be established.

It is known that the design of the architecture is based on mathematical relationships derived from *Une Esthétique scientifique* by Seurat's friend Charles Henry. [33] Furthermore, the expressive quality of line and color is determined according to rules derived from the scientist's theories. Seurat was to enumerate these in a letter of 1890 (fig. 37), linking gay moods with light, warm colors and upward lines ; sad moods with darkness, cold colors and downward lines. [34] The application of these principles to *La Parade* established the basis for what were to be the more geometric aspects of twentieth century abstract art.

The mood is again characterized by a contrast. The theme is intended to be gay : the circus personnel puts on a little show outside the tent to whet the public's appetite for the performance inside. And yet Seurat has done all he could to contain and subdue the joyous mood : the lines are mostly downward, the lighting is quite dim. Moreover, he has lined up the figures, sternly stylized their outlines, perhaps in an endeavor to emulate some hieratic ancient frieze. Seurat has frozen the jollity of this scene into a mysterious and solemn ritual, as if to express the dualism of object and subject, the difference between the world of sensations and the world of aesthetic experience.

The Port-en-Bessin paintings executed during the summer of 1888 embody the application to landscapes of the theories first applied in *La Parade*. The brush stroke technique remains unchanged, although Seurat was now bold enough to tackle the representation of delicate metallic structures by means of the dot, and succeeded. In an attempt to balance the warm and the cold colors of the composition, Seurat made greater use of the golden brown hues of sand and masonry to offset the greys, blues and greens of sea and sky. In the sunnier pictures, such as *Marée haute* [N° 188], there is a preponderance of upward lines and of golden hues. In the cloudier ones, such as *Marée basse* [N° 184] and *Entrée de l'avant-port* [N° 186], the lines are more nearly horizontal and the sand and masonry give way to larger areas of sea and sky.

In all his landscapes the artist adhered with scrupulous accuracy to the existing topography (photographs of the same views are ample evidence of this). In most scenes he respected traditional perspective. And yet his interest in geometric patterns is manifest in the delight he took in depicting the complex interrelation of the piers and wharves of the inner and outer harbors of Port-en-Bessin. He went to considerable trouble to

33. « A document recently brought to light contains a preliminary drawing for the architectural background of the *Parade*, together with quotations from [Charles] Henry's *Une Esthétique Scientifique*, Paris, 1885. The architecture is marked off in simple mathematical relationships — 1, 2, 3, 4 ; 1/3, 1/3, 1/3 — and is related to Henry's number theory. » Herbert : *Op. cit.*, p. 152.

34. Seurat's theories, as expressed in the letter to Maurice Beaubourg, are applications of Charles Henry's principles which are much more general. Henry's theories are based on physiological and psychological experiments made on a variety of people.

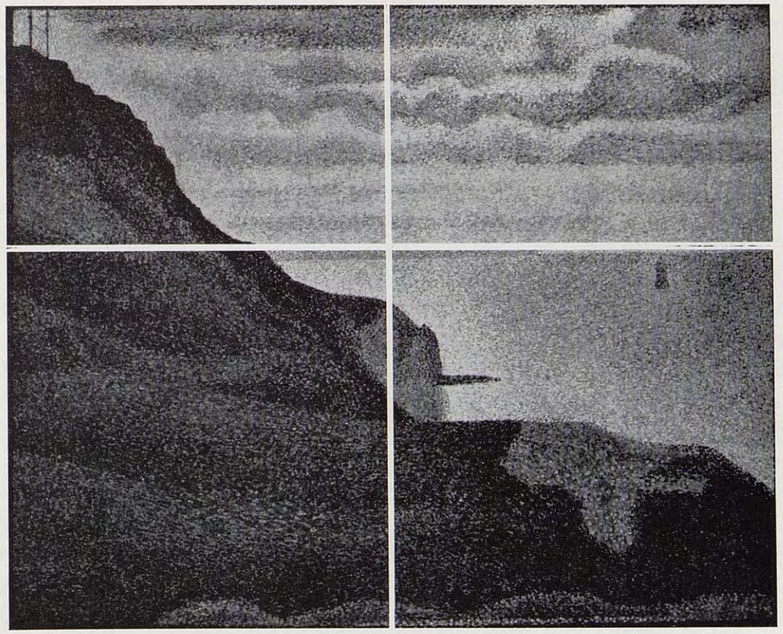


Fig. 34. — Compositional axes of *Port-en-Bessin, les grues et la percée*, 1888 [N° 184].

find places from which to paint, [35] presumably because he wanted each landscape to fit into a preconceived surface pattern. For instance, many of his seascapes are built around two perpendicular axes, one of which is a « golden section, » the other a central axis (see fig. 34 and 39). Starting with the Port-en-Bessin pictures, certain elements — the shape of a cloud, the outline of a flag, the position of a ship — form designs that seem arbitrary, and are therefore more easily fitted into a preconceived scheme to suit the artist's decorative or expressive purposes. [36] The outcome of this is that the onlooker can consider most of Seurat's late seascapes at will as compositions in space or surface patterns : « When viewed at short range, [*Entrée de l'avant-port, Port-en-Bessin*] appears as an almost flat pattern design, but retire at the other end of the room, and the planes stretch to infinite distances with almost the effect of an illusion. » [37]

35. « ... the arrangement of lines in the landscapes of Seurat seems to coincide with scientific perspective, the numerous horizontals being justified by the subjects, but leading one to believe that Seurat had intentionally chosen subjects that enabled him to obtain an orthogonal construction. » Novotny : *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Vienna, 1938, p. 150-151.
The location of a good many seascapes by Seurat can be seen almost unchanged to this day. The places from which Seurat took his notes, or painted the pictures, can readily be determined. Many of them can only be reached after walking a fair distance over rough ground, which reflects a certain determination on the part of the artist, particularly when he was carrying an easel.

36. Fry : Seurat, *The Dial*, Sept. 1926, p. 228, 229 ; also Goldwater : *Op. cit.* p. 130.

37. Fry : *Transformations*, 1926, p. 195.

The Le Crotoy seascapes [Nos 192, 193], painted the summer of 1889, are made up of gentle curves, quite unlike the rectilinear arrangements found in most of the Port-en-Bessin pictures. The major curves are in one or two general directions that are related to the directions of the dominant hues of the painting on Henry's chromatic circle. The subsidiary curves are, broadly speaking, at right angles to the major curves. [38]

The borders painted on the canvas itself (as distinct from the edges of the frame) represent a new feature. The fact that Fénéon discussed these at some length during the *Indépendants* exhibition of 1889 [38] proves that they were a novel development at that time. The original border is painted in hues complementary to those of adjoining areas of the canvas, and in values comparable to theirs. In the case of *Le Crotoy, aval* [No 192] at least, the first border has been covered over by the artist with an other, darker one, at a later date. [39] The original borders are, on the whole, quite light and luminous ; they were obviously intended to soften the transition between the picture itselft and a white frame.

Such light borders under the present darker ones can be detected in several works painted in 1889, among them *Jeune femme se poudrant*, (see the detail on p. 249), *Etude pour le Chahut* [No 198] and *Le Chahut* [No 199]. There can be no question that Seurat intended to paint similar borders on all his works, including earlier ones (notice the border painted *over* the surface of the painting in fig. 30).

Seurat's next major work, *Jeune femme se poudrant*, of 1889-1890 [No 195], shows the same bold decorative patterns as his Le Crotoy seascapes of 1889. It has the same overall proportions as *Le Cirque*, and one may wonder whether its composition was based on the same construction as that painting (see p. CIV and fig. 41). In order to determine this, a network of lines similar to that of *Le Cirque* was drawn on a photograph of *Jeune femme* (see fig. 35). The network fits the composition of the painting : the height and the width of the mirror are equal to the length of the side of the squares. The mirror is centered on line MM'. And it is characteristic of Seurat's humor that the physical center of the neckline of the dress should be at the intersection of « golden section » KK' and the central axis OO'. Unquestionably, the design of *Jeune femme* was based on the construction.

Seurat did not follow this network slavishly. He merely used it as a broad frame of reference. The two vertical lines that are « golden sections » helped him locate his figure so as to achieve a balanced composition. The diagonals gave him the direction of maximum effectiveness for his « rising » and « dropping » lines. The length of the side of the basic square became a module for the composition. On the whole, it can be said that the network assisted the artist in elaborating the surface pattern of the painting. Indeed, *Jeune femme se poudrant* « shows an increasing use of that sort of pattern which... we may designate as arbitrary. » [40] The movement of the arms, the wallpaper designs, the folds of the skirt, all form interrelated patterns that seem independent from, and compete with, the object. « The result is a play between the design of the painting and its subject that... produces a tension, and thus a humor that is one of the chief effects of the picture. » [40] It was the first time Seurat used such bold decorative elements, sweeping through large areas of the canvas.

38. Fénéon : 5e Exposition de la Société des Artistes Indépendants, *La Vogue*, Sept. 1889 (see Fénéon : Écrits, p. XXIV). Fénéon's reference to the direction of lines and colors is obviously based on Charles Henry's attempt to associate a direction with each color of the rainbow. See Henry's *Cercle chromatique, éléments d'une théorie générale de la dynamogénie*, Paris, 1888 ; see also note 26, p. XCI.

39. The other Le Crotoy painting could not be examined.

Fig. 35. — Compositional network of *Jeune femme se poudrant*, 1889-1890 [No 195]. The network is based on the same construction as that observed on *Le Cirque* (see fig. 41).

40. Goldwater : *Op. cit.*, p. 120-121.

Fig. 36. — Detail of *Etude finale pour Le Chahut*, 1889-1890 [N° 198], showing elongated dots and outlines.

The mood of the painting is in full harmony with the tensions and humor of the composition. Seurat has again, and most wittily, stressed the contrast between object and subject, between the plump, bourgeois appearance of the model and her paraphernalia, and the elegant, slightly hieratic quality of the design, the extraordinary refinement of the colors of his own vision. This contrast becomes all the more ironic when it is realized that Seurat had a protracted liaison with the sitter and had painted his own portrait in the mirror, but covered it later with flowers. [41]

In the *Chahut* series Seurat's brush work iself is affected by his concern with overall surface design : whereas in *Les Poseuses* he strove for an effect of homogeneity in his application of dots, in the *Chahut* series he applied these, at least in the sections where the light is strongest, in streams parallel to the decorative curves. The dots themselves are larger and often become dashes in the direction of the curves. This is particularly marked in *Etude finale pour le Chahut* [N° 198] (see fig. 36). The process, incidentally,

41. Rey : *Op. cit.*, p. 128-129.

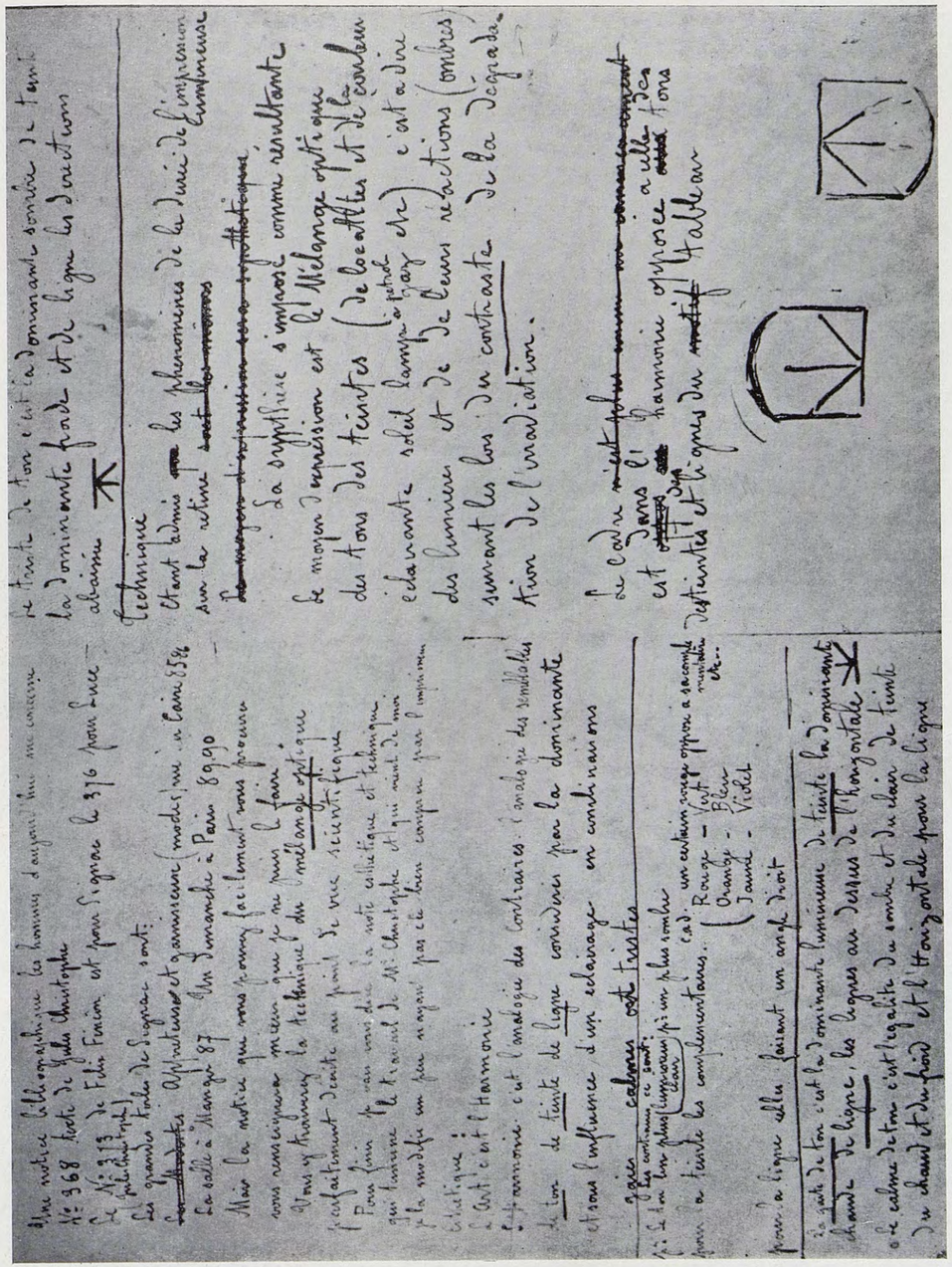


Fig. 37. — Seurat's letter to Maurice Beaubourg, August 28, 1890.

was already used in *La Parade* and *Jeune femme se poudrant*, but more timidly and only in certain limited areas. Also, in an attempt to stress the surface pattern, Seurat has surrounded the objects with thin, dark outlines, reminiscent of those the « synthetists » were beginning to use at about that time. This was totally new in the artist' work : as late as 1888, in *Les Poseuses*, he had carefully avoided to delineate forms.

Le Chahut (fig. 38) has the same overall proportions, and is based on the same construction as *Le Cirque* and *Jeune femme se poudrant*. It is no accident that the raised legs of the dancers should be parallel to one set of diagonals ; the flowers of the female dancers, the coattails of one male dancer, to the other. In addition, the skirt of the first female dancer is tangential to « golden section » MM'. Again, the surface pattern is strong, sweeping, animated and harmonious, and the space is quite shallow.

The mood is different from that of *La Parade*. In *Le Chahut*, too, Seurat freezes a scene from life into a system of straight lines and curves, but any element of hieraticism or solemnity has been discarded. The dualism between object and subject, between the world of sensations and the world of aesthetic experience, still persists, but this time it lies in the contrast between the feverish, exhuberant motion, the slight vulgarity of the motif on the one hand, and the refined gaiety, the elegance and poise of Seurat's schematic rendering, on the other.

More than ever before, an element of humor is instilled in the painting. The superior expressions of the dancers, the pig-like mask of the spectator, are deliberately caricatural. Furthermore, Seurat introduced touches of humor in the design itself. He mordantly singled out certain incongruous details by stressing the irregular and grotesque quality of their outlines. He had done this in earlier paintings, as in the stick, the umbrella, and the monkey tail of *La Grande-Jatte*, and the hat of *Les Poseuses* ; this time he did it by stressing the twirling coattails of the first male dancer, and the sweep of the moustaches, mouths and eyelids. [42]

Several elements of *Le Chahut* recall the style of the poster-painter Chéret whom Seurat admired. Indeed, if one compares it with Chéret's poster *Les Girard* of a decade earlier, one finds that « in each case the dancing figures are hardly modeled at all, and their willful flatness is complemented on the surface by such angular motifs as the flying coattails which dart out from the buoyantly vertical forms like tongues of flame. In each composition the faces of the figures are caricatured and their elongated arms and legs are raised high in the air, while some of the men hold hats over their heads. » [43] It may well be that Seurat turned to Chéret in an attempt to lighten the mood of his paintings. Beyond the influence of Chéret, however, one can detect a love of stylization, a conscious naiveté, and an enthusiasm for Japanese prints which were prevalent among the more advanced artists of the period.

Soon after completing *Le Chahut* in the summer of 1890, Seurat executed a series

42. Goldwater : *Op. cit.*, p. 119 ; also Schapiro : Seurat and the Grande-Jatte, *Columbia Review*, Nov. 1935, p. 12, 13 ; Schapiro : New Light on Seurat, *Art News*, April 1958, p. 45.
43. Herbert : Seurat and Chéret, *Art Bulletin*, June 1958, p. 157, 158.

Fig. 38. — Compositional network of *Le Chahut*, 1889-1890 [N° 199]. The network is based on the same construction as that observed in *Le Cirque* (see fig. 41).

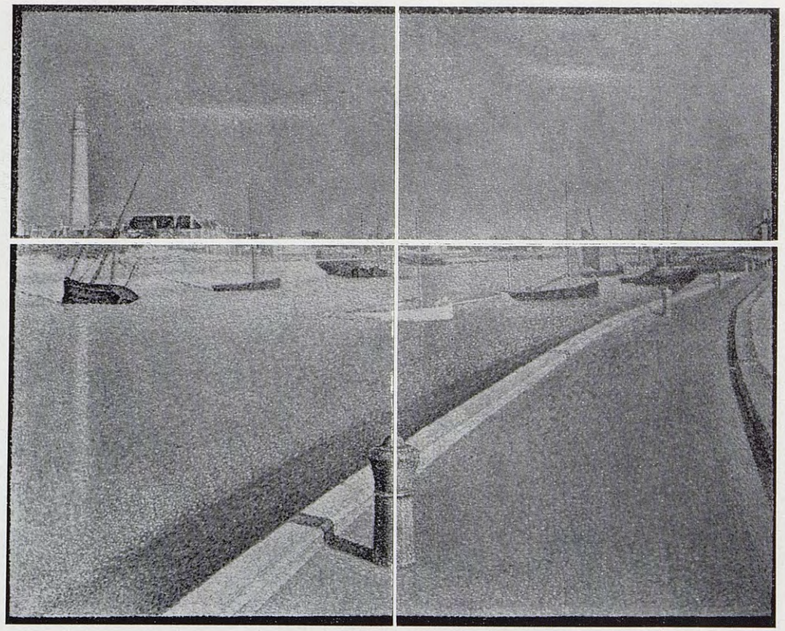


Fig. 39. — Compositional axes of *Le Chenal de Gravelines, Petit Fort-Philippe*, 1890 [N° 205].

of seascapes at Gravelines that show the same marked tendencies towards stylization. He has again scrupulously respected the existing topography, but has been careful to select views that would lend themselves to his latest stylistic endeavors. In his attempt to stress sweeping curves, the artist chose four views along a canal, using its slightly curving banks to form an overall surface pattern (fig. 39). Significantly, there is no vegetation, and what ships can be seen have been skillfully placed to balance the fixed vertical elements of the landscape. Severe as they are from the compositional standpoint, Seurat achieved in his Gravelines pictures some of his most beautiful harmonies of line and color. They are evidence of the remarkable lyrical possibilities of a form of art that was essentially abstract.

It is around the Gravelines pictures that Seurat has applied his first dark borders. These are mostly made up of deep blue and dark red dots, and although he occasionally altered the ratio of red to blue so as to contrast with the dominant color of adjacent areas, it is clear that the primary purpose of the borders is to form a dark edge that is intended to make the interior of the picture appear more luminous. The borders were unquestionably meant to be the transitional element between the painting and a dark frame. Some such dark frames still exist [44].

44. On *Embouchure de la Seine, un soir, Honfleur* [N° 174] and *Vue du Crotoy, amont* [N° 193].

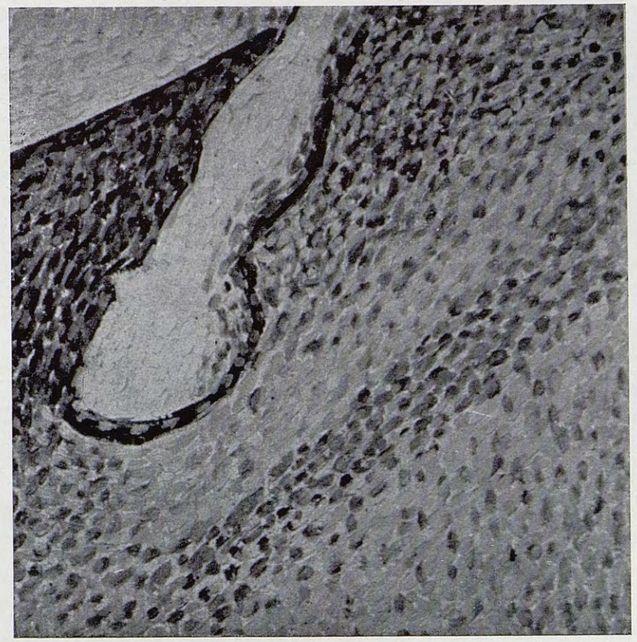


Fig. 40. — Detail of *Le Cirque*, 1890-1891 [N° 211], showing elongated dots and outlines.

Most of the borders that can currently be seen around Seurat's canvases are of the « dark » type, and it may be presumed that they were all painted at around the same time, 1890, even when they surround much earlier paintings. [45] Some borders painted over the surface of earlier works, notably on some Port-en-Bessin pictures, are intermediate in style between the « light » and the « dark » borders. They must have been painted after the experiments with light borders and before Seurat decided in favor of the dark ones.

Seurat's last work, the unfinished *Cirque* [N° 211], carries a step further the developments of previous years. The dots are mostly dashes, often applied so as to form streams in the direction of the main outlines. They are larger and less crowded than in previous works. The outlines themselves are stronger (see fig. 40).

45. Several facts can be cited in support of this hypothesis. In the first place, all the borders on works earlier than 1889 were executed over the original paint surface of the picture (except *La Grande-Jatte, Les Poseuses, version réduite* [N° 179] and probably *Etude finale pour La Grande-Jatte* [N° 138], which seem to have been re-stretched on larger stretchers to provide an additional, unpainted band of canvas for the border). In the second place, none of the works given or sold by Seurat before 1889 that have been examined have painted borders. In the third place it is known that the painted inner frame for *Poseuse debout* [N° 174], similar in style to the « dark » borders and the « dark » frames, was made in 1890 (see discussion of borders, p. XVI, note 9).

The color contrasts are not quite as pronounced as in earlier works, and it seems that Seurat was intent on creating an overall light golden glow. There are three dominant colors in the painting : red, sulphur and cyanide blue. They are evenly spaced, 120° apart on the color circle, and are thus harmonious according to Charles Henry's theories. A fourth color, the yellow-orange of sunlight, is diametrically opposed to the cyanide blue, and is thus half-way between the red and the pale yellow on the color circle (see fig. 42). Seurat has used an ever more restrained palette in his later works. The simplicity of the color scheme in *Le Cirque* marks the culmination of this trend.

The figures are quite shallow, and the background, for all the careful perspective rendering of the curvature, is deliberately flattened into a decorative backdrop, a colorful mosaic meant to set off the movement of the main protagonists. [46]

The outlines of the figures are more stylized than ever. They seem to be made up of straight lines and carefully rounded curves. It appears that Seurat paid much less attention to the accurate rendering of physical forms in *Le Chahut* and *Le Cirque* than in earlier works. Significantly he did much fewer studies from nature for his later than for his earlier large canvases.

Because *Le Cirque* is incomplete, one can still see the network of lines Seurat drew to set up the composition. They are in pale blue and can be observed over most of the surface of the picture (they even appear in a preparatory drawing [N° 210 f]. This network was retraced onto a photograph (fig. 38).

The following deductions can be made from an analysis of the network of *Le Cirque*.

The height of the painting was determined by Seurat so as to be equal to twice the length AN, NN' being a « golden section » of AB. [47]

The whole surface of the picture was covered by horizontal and vertical lines, as shown, forming squares the length of which is equal to the distance MN — the distance between the two « golden sections » along the width. To these were added diagonals going through the intersections, and those going through the middle of the sides.

In *Le Cirque*, as in *Jeune femme se poudrant* and *Le Chahut*, Seurat followed the network quite loosely. It is significant, however, that « golden section » NN' (fig. 41) divides the architecture in two parts, separating the stairs and stage from the spectators' seats, and that it sets apart the dancer on horseback and the bulk of the clown in the foreground from the other figures on the ring. In addition, the psychological fulcrum of the scene, the point where the foot of the dancer rests on the horse, is on « golden section » MM'. It becomes obvious that Seurat has not only endeavored to give each of his outlines swift, graceful, harmonious rhythms, but that he has striven to create an overall pattern of elements parallel and perpendicular to one another. This he has

46. As in the case of *La Parade* and *Le Chahut*, various parts of the painting are seen from different eye positions. There are therefore several perspective points. See GOLDWATER : *Op. cit.*, p. 122, 123.

47. The dimensions indicated on the back of the watercolor study for *Le Cirque* at the Louvre [N° 210 e] may well have been those of the original stretcher (1 m. 85 × 1 m. 76). If so, Seurat selected smaller dimensions for his linear construction. The dimensions of the portions of the canvas bent over the present stretcher bear out this assumption.

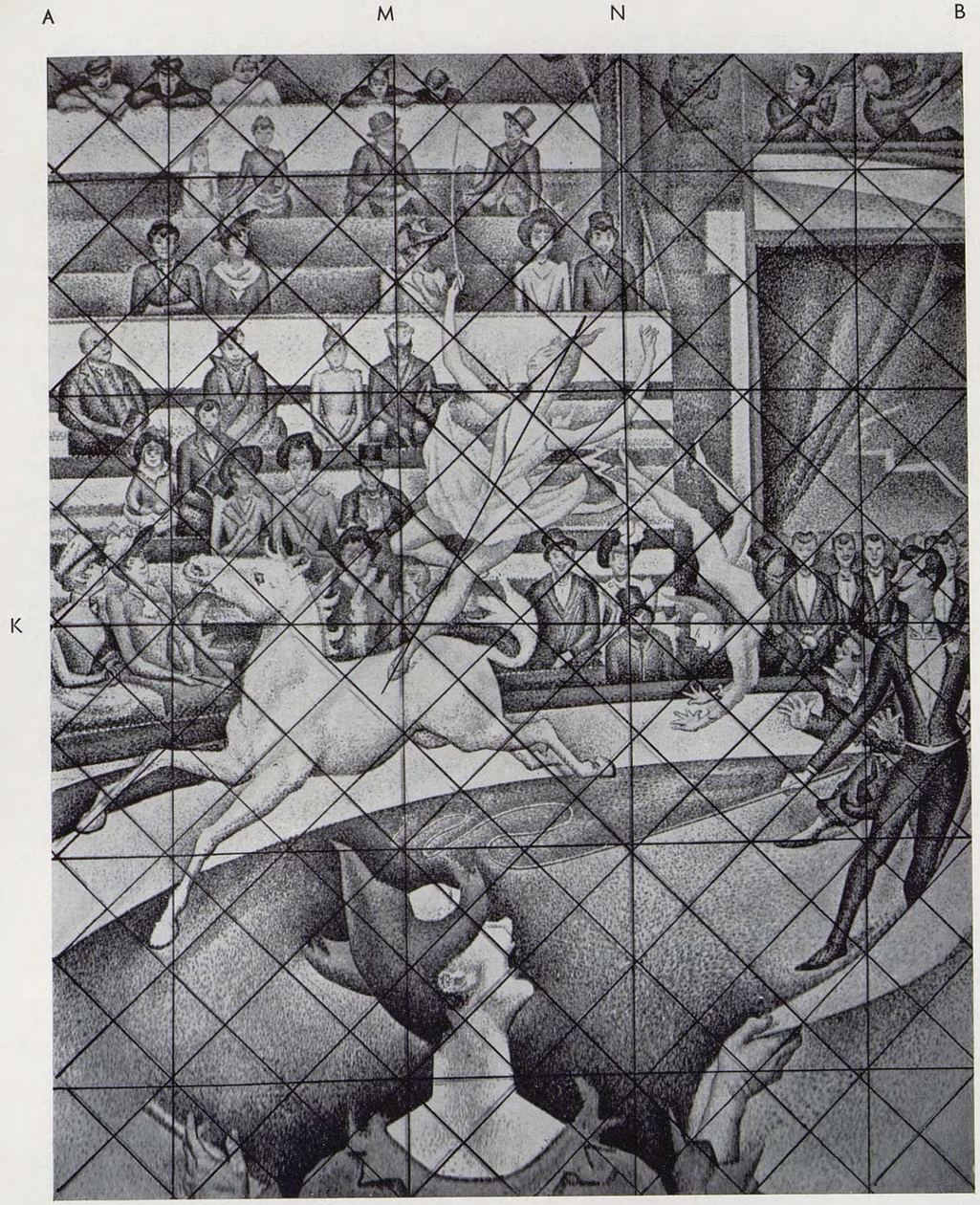


Fig. 41. — Compositional network of *Le Cirque*, 1890-1891 [N° 211]. The network was observed on the painting itself. The line of the axis of the dancer's body was added on the photograph.

done by giving all the limbs directions approximately parallel to either set of diagonals. Thus the legs of the tumbler are in a direction almost perpendicular to the left arm of the dancer on horseback, his forearms in a direction roughly perpendicular to the horse's hind legs. The hands of the clown in the foreground are each in directions approximately perpendicular to those of the fore and hind legs of the horse respectively, as if to suggest that they were receiving the thrust of the horse's motion.

Other elements in the composition are at 30° and 60° to the horizontal, notably the tangent to the edge of the parapet at the extreme left, which is at 30° to the horizontal, and the axis of the body of the dancer (added on fig. 41) which is at 60° to the horizontal. According to Henry's theories, 30° and 60° angles are pleasing, as are the 45° and 90° angles of the network, and it must be assumed that Seurat was again following Henry's rules. [48]

The only vertical element in the design of the moving figures is the wand held by the dancer on horseback, symbolizing, perhaps, the triumph of discipline and natural balance.

The dualism between object and subject, between the world of sensations and the world of aesthetic experience is less pronounced than in the earlier large compositions. *Le Cirque* is perhaps the least objective of Seurat's paintings. Gone is the scrupulous, detailed study of light effects that characterized *Une Baignade*, *La Grande-Jatte*, and their numerous preliminary studies ; gone the intimate naturalism of *Les Poseuses*. Here it seems that the artist has started out not so much from his direct observations of a real circus, as from some kind of conceptual circus — one is tempted to say a poster-painter's idea of a circus. [49] The combination of warm colors, rising lines, light bodies prancing over the ring, all convey with extraordinary lyricism the intense, childlike joy that the word circus awakens even in an adult.

In conclusion, it can be said that Seurat's stylistic evolution was gradual and systematic — just as what we know of his thoughtful, methodical, conscientious personality would lead us to expect. This evolution, however, was quite broad in every respect.

He abandoned the criss-cross hatchings of his early works for dots and then for dashes ; the conventional late Renaissance space of *Une Baignade* for the flattened-out space of his late works ; the blurred delineations of his early field scenes for the strong, decorative outlines of his late paintings ; and he discarded the apparently haphazard composition of the impressionists for consciously and elaborately organized constructions that are almost mechanistic. He developed first the empirical principles of the impressionists into a system of color theories with the assistance of treatises on optics, but this faithfulness, in itself, conceals a paradox : in the beginning, Seurat's scientific approach was meant to curb the « temperament » through which, as Zola put it, the naturalist painters were seeing nature. Thus Seurat's theories were meant to improve upon the objectivity of the impressionists. As time went by, however, the artist applied increasingly both his color theories and the theories of linear composition he developed later to expressive ends — while his subjects became ever more removed from nature. The magnitude of the change was such that his last large paintings could be dubbed, in the words of Apollinaire, « ballets full of grace, lyricism and common sense. » Inevitably the harmonies of color and line expressed his own delicate poetry, thus re-emphasizing the « temperament » he had wanted to submerge in the first place.

Le Cirque marks the culmination of this evolution. It is significant that it is around the same time that several other great artists were rejecting the tenets of impressionism and turning increasingly subjective in their art. Seurat unquestionably played an important role in this development, and it is particularly tragic that he died at the dawn of a new artistic era to which he had contributed so much, and to which he would undoubtedly have contributed even more.

HENRI DORRA.

48. The basic assumption is stated by Charles Henry in his *Cercle chromatique, éléments d'une théorie générale de la dynamogénie*, Paris, 1888, p. 15 : « The human being can only describe circumferences. His mechanics do not go beyond those of the compass. He is therefore impeded from accomplishing with continuity changes in direction determinating on the circumference arcs expressed by numbers that are not of the form 2^n, 2^n+1 prime number, or 2^n multiplied by one or more prime numbers of the form 2^n+1. » It will readily be seen that arcs of 30°, 60°, 45° and 90° fulfil these conditions.
One may wonder to what extent the *Rapporteur Esthétique*, devised by Charles Henry, was used by Seurat to obtain harmonious outlines. The *Rapporteur* is a protractor graduated in degrees and in a gradation conceived by Henry to determine easily whether or not an angle fulfils the above conditions. To determine whether an outline is harmonious, the outline is broken up into a polygonal line, and the test is applied to each angle of the line. A simple compilation with the aid of tables supplied by Henry gives the answer. Henry devised a similar test for the lengths of the sides of polygonal lines, and a *décimètre esthétique* to apply it. The *Rapporteur* was mentioned in *La Vogue* as early as 1886 and the instrument was available commercially in 1889. It may be that the proliferation of straight lines and angles in *Le Cirque* was meant to facilitate the use of the *Rapporteur*.

49. The influence of Chéret's posters in *Le Cirque* are discussed by HERBERT : Seurat and Chéret, *Art Bulletin*, June 1958, p. 157. The subjective elements in *Le Cirque*, needless to say, are due to many factors, among which the influence of Chéret is minor. The principal factor was a change in the artistic climate.

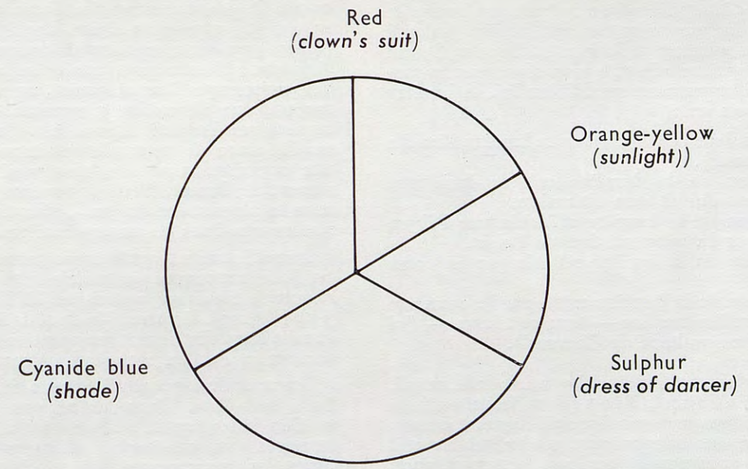


Fig. 42. — Directions of the principal colors of *Le Cirque* on the chromatic circle of Charles Henry.

L'ÉVOLUTION DU STYLE DE SEURAT

(Résumé)

L'œuvre de Seurat s'étend sur un peu plus d'une décade. Pendant cette période, il joua un rôle prépondérant dans la révolution artistique qui s'effectuait en France. Durant les quelques années qui séparent l'apogée de l'impressionnisme du synthétisme et d'autres mouvements subjectifs, Seurat a développé avec originalité et méthode une succession de styles qui étaient à l'avant-garde du mouvement.

Les toutes premières œuvres de Seurat révèlent l'influence d'Ingres, transmise par son professeur à l'École des Beaux-Arts, Lehmann. Seurat pourtant s'en dégagea bien vite, et ses œuvres du début (1879-1882) semblent dérivées des impressionnistes, de Millet et de Corot.

Ses premières œuvres d'inspiration personnelle, telles que *Garçon assis dans l'herbe*, *Pontaubert* [N° 30], indiquent un souci d'originalité ; contrairement à la tradition impressionniste, de solides masses bien définies, monumentales, occupent le premier plan. Les couleurs sont étalées — avec quelque hésitation d'abord, puis avec plus d'assurance — en touches entre-croisées, balayées (fig. 24). Souvent terreuses, elles sont relevées dans les passages lumineux de couleurs pures, destinées à se mélanger optiquement, comme chez les impressionnistes. La technique de Seurat est pourtant différente de celle des impressionnistes : plutôt que la touche en virgule de ces derniers, sa facture balayée rappelle les sabrures de Delacroix. De plus, Seurat établit en système scientifique et rigoureux les pratiques de l'impressionnisme. Selon lui, la lumière se décompose en :

1° La couleur de l'objet dans la lumière blanche (couleur locale),
2° portion de la lumière colorée incidente, réfléchie par l'objet sans altération,
3° portion de la lumière réfléchie par l'objet, modifiée par la pigmentation de l'objet,
4° portion de la lumière reflétée par les corps voisins,
5° portion de la lumière créée par le contraste des couleurs limitrophes — tons et teintes — (loi du contraste simultané de Chevreul).

Ces théories sont basées sur les traités de Maxwell, Helmholtz, Chevreul, Rood (dont Seurat copia le cercle chromatique, voir fig. 25), Dove et autres. L'artiste ne les adopta que graduellement : il employait encore des couleurs terreuses, non « scientifiques », dans *Une Baignade*, de 1883-1884.

De 1882 à 1884, Seurat exécuta une série de petits paysages (la plupart sur panneaux de 15×25 cm.), peints en touches balayées, de teintes parfois terreuses, mais pures dans les endroits lumineux. Le champ de vision est limité à un ou deux objets ou personnages. La composition, en dépit de son apparence fortuite, est basée sur une succession de plans — champs, haies, routes — nettement reconnaissables malgré les hachures, et donnant une impression de profondeur.

La première grande œuvre de Seurat, *Une Baignade, Asnières* [N° 98], 1883-1884, est aussi peinte en touches balayées, de couleurs terreuses et pures, mais l'exécution en est plus lisse que celle des esquisses précédentes. La composition en est mieux définie : d'harmonieuses courbes, basées sur maintes études d'après nature, unissent les formes. Les personnages, isolés psychologiquement, jalonnent la berge. Celle-ci, inclinée par rapport au plan du tableau, crée un espace conventionnel. La composition d'*Une Baignade* n'a jamais été étudiée en termes de la « section d'or ». On verra plus loin que Seurat employa des « sections d'or » pour la construction du *Cirque*, et on peut donc supposer qu'il en fit usage pour celle d'*Une Baignade* (voir fig. 26). Les lignes LL' et MM' sont des « sections d'or ».

Dans *Une Baignade*, et c'est là sa plus grande originalité, sont juxtaposés, d'une part, un sens naturaliste, une vision claire, une idéalisation des plaisirs populaires, qui sont le propre des impressionnistes ; d'autre part, une délinéation classique des personnages, leur isolement, un sens du monumental, une disposition rigoureuse, qui semblent inspirés par Puvis de Chavannes. Ainsi, il y a un conflit entre le naturalisme impressionniste et une organisation voulue, plus proche du tempérament de Seurat. Cette opposition se retrouvera dans la plupart des œuvres de l'artiste et ne sera résolue que dans les toutes dernières.

Immédiatement après avoir terminé *Une Baignade*, Seurat commença la série d'études qui devait aboutir à *Un dimanche après-midi à l'Ile de la Grande-Jatte* [N° 139]. Il y travailla de 1884 à 1886, années durant lesquelles il mit au point sa théorie de la couleur et l'utilisa systématiquement.

On peut distinguer trois genres de touches dans *La Grande-Jatte*. Dans les régions herbues, des touches balayées ; la surface de l'eau et les personnages sont en touches allongées et parallèles (dans les personnages, les touches suivent les contours) — une nouvelle technique — finalement, des petits points épars, probablement ajoutés après

que le tableau a été terminé. (*Une Baignade* aussi a été « repiquée » à une date ultérieure, fig. 27.) Ces petits points étaient sensés rendre la composition plus lumineuse, mais ayant considérablement noirci, ils produisent l'effet opposé (fig. 28). Seurat a appliqué ses théories sur la couleur avec une grande précision ; il en résulte, en dépit des avaries infligées par le changement de certaines couleurs, une remarquable exactitude dans le jeu des lumières et des ombres, et une grande luminosité générale.

La Grande-Jatte, comme *Une Baignade*, est composée d'éléments étudiés indépendamment en une série de dessins et de croquis à l'huile. La structure de la composition est simple (fig. 29). L'axe vertical MM' divise l'œuvre en deux moitiés. Celles-ci sont elles-mêmes divisées par les « sections d'or » HH' et KK'. L'ombre sur l'herbe est tangente à la « section d'or » LL'.

Les personnages sont placés en groupes isolés les uns des autres. Ces groupes, d'apparence assez plate, font penser à des découpages en carton, dressés verticalement et parallèles au plan du tableau ; ils ont pour effet d'interrompre la continuité de l'espace.

La Grande-Jatte est de nouveau une ode aux plaisirs populaires dans la tradition impressionniste, dominée par le souci d'effets lumineux précis. Par contre, la sévérité des lignes, la rigidité des attitudes, le morcellement de l'espace, créent une solennité, une qualité hiératique, qui conviennent à l'esprit discipliné, au désir d'ordre de Seurat, mais qui contrastent avec le naturalisme de l'éclairage. L'opposition entre ces deux tendances est même plus prononcée que dans *Une Baignade*.

L'été de 1885, Seurat peignit à Grandcamp ses premières marines. Les grandes étendues de ciel et de mer lui offraient de nouveaux champs d'expérimentation. Les prés et les rochers sont encore peints en touches balayées ; la mer et le ciel, en touches allongées et horizontales comme la surface de l'eau dans *La Grande-Jatte*. Sur la mer, de menues touches verticales à intervalles réguliers ajoutent de l'animation (fig. 30). Cette méthode plus régulière permit à Seurat de décrire avec subtilité les harmonies sourdes des mers grises et des ciels couverts de Normandie. Dans les grandes toiles, un objet placé au centre du tableau — rocher, buisson, bateau — forme une masse en contre-jour qui paraît sombre et accentue une certaine âpreté de l'ambiance.

Les œuvres exécutées à Honfleur l'été de 1886 présentent une évolution frappante. On n'y trouve plus de touches balayées. Seurat, semble-t-il, employa exclusivement le point (fig. 31). Cette nouvelle technique donne une plus grande homogénéité à la surface, et permet un contrôle plus délicat du mélange optique des couleurs. Seurat s'attaqua à de nouveaux effets lumineux, tel le coucher de soleil de *Embouchure de la Seine, un soir, Honfleur* [N° 171], qu'il rendit en harmonies mauves. En outre, il dégagea les premiers plans dans la majorité de ces tableaux, sans doute pour donner plus d'importance aux étendues de mer et de ciel.

Le Pont de Courbevoie [N° 172] révèle deux nouvelles tendances. L'artiste montre, surtout dans le reflet de la voile, un plus grand désir de fantaisie picturale que de précision objective. De plus, les arbres à droite et à gauche sont traités comme s'ils étaient aussi proches l'un que l'autre du spectateur, bien qu'ils ne le soient pas. Ils forment avec la berge un plan « en repoussoir », parallèle à la surface du tableau, offrant ainsi un élément décoratif au détriment de la perspective conventionnelle. Le souci de décoration semble avoir augmenté aux dépens de l'impression de profondeur traditionnelle.

Dans *Les Poseuses* [N° 178], qui l'occupèrent de 1886 à 1888, l'artiste appliqua ses innovations techniques à une échelle monumentale. La toile est peinte en petits points, comme le sont celles de Honfleur. On y trouve la même recherche de nouvelles colorations : la lumière d'atelier est bleutée, les ombres sont donc parsemées de touches choisies dans le secteur rouge-violet du spectre. Et l'application des règles chromatiques de Charles Henry se traduit en harmonies de couleurs des plus plaisantes.

La composition est simple : chacun des trois aspects du modèle est placé sur un des axes verticaux divisant le tableau en quatre parties égales (fig. 32). (L'axe de gauche traverse le couple de *La Grande-Jatte* au même endroit que la « section d'or » KK' dans la composition de *La Grande-Jatte*.) L'espace est devenu un parallélépipède peu profond ; les personnages sont, en fait, silhouettés sur un fond qui offre des motifs géométriques (cadres), contrastant avec les courbes des corps ; ce fond présente également une surface permettant d'appliquer les lois du contraste simultané des couleurs.

Si l'on accepte que, dans l'œuvre de Seurat, il y a une diminution de l'impression de profondeur traditionnelle au profit de l'effet décoratif, *Les Poseuses* marquent le point d'équilibre entre les deux tendances.

Comme dans les grandes compositions précédentes, il y a, dans *Les Poseuses*, opposition entre le naturalisme assez cruel des traits du modèle et une composition presque classique, ennoblie par les teintes bleutées de la lumière.

Le cadre original, aujourd'hui disparu, avait été décoré par Seurat d'une bande pointillée, en couleurs, contrastant avec les couleurs limitrophes du tableau. C'était son premier essai de cadre coloré.

Dans *La Parade de Cirque* [N° 181], achevée la même année que *Les Poseuses*, on trouve des harmonies toutes nouvelles. C'était la première fois que Seurat utilisait un éclairage artificiel pour une scène. Les lampes à gaz donnent une lumière jaune, les ombres sont teintées de couleurs complémentaires. Les personnages sont encore plus plats que dans *Les Poseuses* ; l'impression de profondeur est davantage limitée et les motifs

géométriques du fond sont plus marqués. Les dimensions du tableau sont basées sur la « section d'or » (rapport de la hauteur — bande des lampes à gaz non comprise — à la largeur du tableau, voir fig. 33). Le joueur de trombone est exactement au milieu de la scène. Les trois musiciens entièrement visibles à gauche sont équidistants. Le principal axe horizontal de la composition, LL', est une « section d'or » des côtés verticaux du tableau (AB et CD). La position de l'axe vertical KK' est telle que DK est égal à DL'. Les autres lignes du schéma sont soit des axes centraux, soit des « sections d'or » de diverses parties de la composition.

On sait que les proportions des motifs architecturaux du fond sont basées sur les rapports recommandés par Charles Henry. De plus, il est probable que Seurat ait employé les théories sur la valeur expressive des lignes et des couleurs dérivées de l'*Introduction à une esthétique scientifique* de Henry, dont le peintre devait faire état dans une lettre de 1890 (fig. 37). D'après cette théorie, les lignes ascendantes, la lumière, les couleurs chaudes exprimeraient la gaieté ; les lignes descendantes, le manque de lumière, les couleurs froides, la tristesse. Seurat, en effet, a chosi un thème essentiellement gai : petite démonstration à l'extérieur du cirque pour attirer le public. Il l'a pourtant traité d'une manière triste : lignes descendantes, tons sombres. Et les silhouettes stylisées des personnages donnent à la scène l'aspect hiératique de quelque frise ancienne. L'artiste a donc délibérément figé une scène joyeuse et l'a transformée en un rite mystérieux et solennel. Il semble qu'il ait voulu séparer le monde des sensations de celui des expériences esthétiques, exprimer la dualité de l'objet et du sujet.

Les marines de Port-en-Bessin, peintes l'été de 1888, bien qu'exécutées avec le plus grand respect pour la topographie, sont aussi basées sur la théorie de la valeur expressive des lignes et des couleurs : pour les beaux jours, lignes montantes, ambiance dorée ; pour les jours plus gris, lignes descendantes, ambiance vert-bleue. Il est évident que Seurat a choisi des motifs qui s'adaptent à un schéma préétabli. Plusieurs de ses marines ont d'ailleurs deux axes perpendiculaires, dont l'un est un axe central, l'autre une « section d'or » (fig. 34 et 39). De plus, il a disposé certains éléments — drapeaux, nuages, bateaux — d'une manière arbitraire, et dans un but purement décoratif ou expressif. Le résultat est que l'on peut voir dans ces paysages soit une disposition en profondeur, soit une décoration de surface.

Les deux toiles peintes au Crotoy l'été de 1889 [Nos 192, 193] sont composées en lignes moins géométriques et plus douces que celles de Port-en-Bessin. « Les formes », comme l'a remarqué Fénéon, « sont gouvernées par une ou deux directions appariées aux teintes dominantes [tendent à être parallèles à leurs directions sur le cercle chromatique de Charles Henry], et avec lesquelles les lignes accessoires sont astreintes à contraster [tendent à être perpendiculaires]. »

Ces deux paysages ont une caractéristique nouvelle : une bordure peinte sur la toile. Cette bordure, en complémentaires des teintes limitrophes du tableau, et en tons similaires, était sûrement sensée faire la séparation entre le tableau et un cadre blanc. Elle a été recouverte par Seurat, à une date ultérieure, d'une bordure plus foncée. On trouve de semblables bordures claires sous des bordures plus foncées dans d'autres tableaux de cette époque, notamment *Jeune femme se poudrant*.

Jeune femme se poudrant [No 195], exécuté en 1889-1890, n'a pas seulement des proportions identiques à celles du *Cirque*, mais est basée sur la même construction (voir p. CXI et fig. 41). Celle du *Cirque*, tracée sur une photographie de *Jeune femme* (fig. 35), révèle que le miroir est situé exactement entre deux des lignes verticales et que sa largeur et sa hauteur sont égales aux côtés d'un carré de la construction. Ceci ne peut pas être accidentel.

Seurat n'était pas esclave de cette construction. Il ne l'employait que comme guide. Les « sections d'or » lui servaient à placer les personnages ; les diagonales lui donnaient les directions les plus efficaces pour ses lignes ascendantes et descendantes. Le côté d'un carré devenait un module. La construction lui permettait surtout de perfectionner l'agencement décoratif de la surface.

Dans *Jeune femme se poudrant*, la qualité décorative est plus prononcée que dans les œuvres antérieures. Il y a d'ailleurs un contraste voulu entre l'aspect petit-bourgeois de la femme, de ses objets de toilette, et l'extraordinaire raffinement des lignes. Ce contraste est d'autant plus amusant que Seurat entretenait avec le modèle une liaison prolongée et avait, à l'origine, peint son propre portrait dans le miroir, le recouvrant plus tard de fleurs.

Dans la série d'études pour *Le Chahut*, et dans le tableau final (1889-1890), la touche est plus large que dans *Les Poseuses*, et les points sont parfois allongés en traits dans la direction des contours, qui se trouvent marqués d'un cerne (fig. 36). Les dimensions de la version définitive [No 199] ont les mêmes proportions que celles du *Cirque*, et sa composition est basée sur la même construction (voir fig. 38). Les jambes levées sont dans la direction d'un groupe de diagonales ; les fleurs des danseuses, les pans de fracs, dans l'autre. La « section d'or » MM' est tangente à la jupe de la première danseuse. La disposition générale est empreinte d'un fort souci décoratif, elle est harmonieuse, pleine de mouvement. L'impression de profondeur est particulièrement limitée. Deux éléments opposés persistent, mais leur contraste est moins accentué : d'une part, l'animation fiévreuse, une certaine vulgarité du motif ; d'autre part, un humour raffiné, l'équilibre et l'élégance des lignes.

La gaieté du tableau, comme le caractère caricatural et schématique des personnages, dérive probablement des affiches de Chéret que Seurat admirait. Au delà de l'influence de Chéret, cependant, se retrouvent l'amour de la stylisation, la naïveté consciente, l'enthousiasme pour les estampes

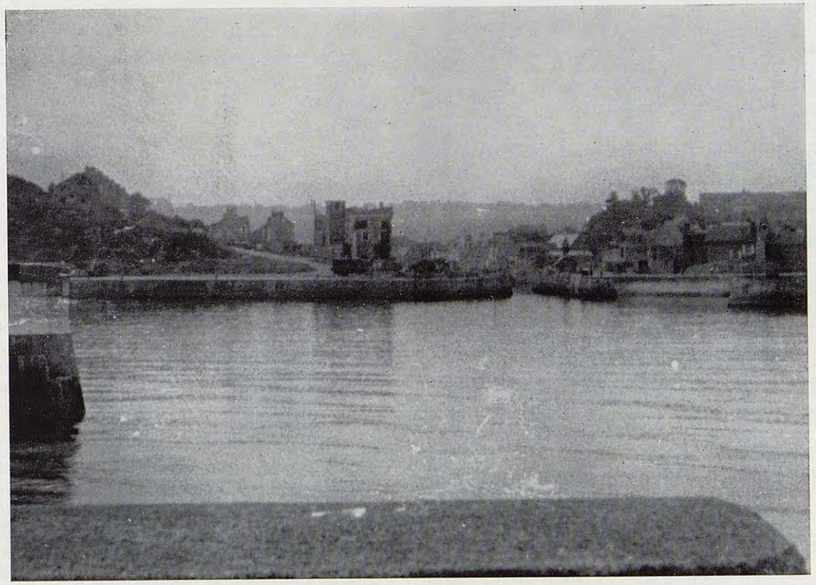


Fig. 43. — Port-en-Bessin, l'avant-port, photographie [à comparer avec No 184].

japonaises, qui caractérisaient les mouvements d'avant-garde de l'époque.

Les toiles de Gravelines (fig. 39), exécutées pendant l'été de 1890, sont plus simples encore de composition, et plus abstraites que les marines de l'année précédente. L'effet décoratif est déterminé par les courbes des bords du Chenal de Gravelines. Il n'y a aucune végétation. Les vaisseaux forment un élégant contrepoint avec les éléments verticaux du paysage. Les harmonies de couleurs sont d'une grande subtilité. Ces toiles affirment les possibilités lyriques d'un art essentiellement abstrait.

C'est autour des toiles de Gravelines que Seurat semble avoir exécuté ses premières bordures sombres. Celles-ci étaient probablement destinées à séparer les tableaux des cadres également sombres tels qu'on en voit encore. La plupart des bordures autour des toiles de Seurat sont des bordures « sombres », ajoutées à cette époque. Il existe des lisérés de tons intermédiaires qui ont dû être ajoutés entre l'époque des bordures « claires » et celle des bordures « sombres ».

La dernière œuvre de Seurat, *Le Cirque* [No 211], n'a pas été complètement terminée. Elle constitue une suite logique aux réalisations précédentes. Les contrastes de couleurs sont moins prononcés que dans les œuvres antérieures et il semble que l'artiste ait voulu créer une luminosité dorée. Il y a trois couleurs dominantes dans la composition, harmonieusement disposées à 120° les unes des autres sur le cercle chromatique : rouge, jaune pâle, bleu cyané. L'orangé solaire, complémentaire du bleu cyané, est à 60° des deux premières (fig. 42). Les touches sont souvent des traits ; elles sont moins rapprochées qu'auparavant. Les contours sont plus fortement marqués (fig. 40). Le décor, en dépit de la ligne courbe de la piste, paraît plat ; il constitue une mosaïque faisant ressortir les protagonistes. Les personnages sont sans épaisseur, leurs contours simplifiés en lignes droites et en courbes bien arrondies.

Le tableau étant incomplet, on peut observer le treillis des lignes bleues qui a servi à la composition. Celui-ci, ayant été relevé sur une photographie (fig. 41), permet les conclusions suivantes : MM' et NN' sont des « sections d'or ». La hauteur du tableau est égale à deux fois la distance AN. La distance MN, entre les deux « sections d'or », est égale aux côtés du carré formé par les lignes horizontales et verticales. En outre, des diagonales, passant par le milieu des côtés et par les intersections, ont été tracées par l'artiste.

On voit que la « section d'or » NN' sépare scène et spectateurs. La « section d'or » MM' passe par le point d'appui de la danseuse sur le dos du cheval. Les membres des personnages sont en partie parallèles aux diagonales et, en général, parallèles ou perpendiculaires entre eux. Certains éléments sont à 30° et 60° par rapport à l'horizontale, entre autres la tangente du parapet de la

piste à l'extrême gauche, qui est à 30°, et l'axe du corps de la danseuse, qui est à 60° (il a été ajouté sur la photographie, fig. 41). D'après les théories de Charles Henry, les angles de 30° et 60° sont harmonieux. Les angles de 45° et 90° du treillis le sont aussi. Il est donc probable que Seurat ait tenu compte de ces théories. Le seul élément des personnages qui soit dans une direction verticale est la baguette de la danseuse, symbolisant peut-être le triomphe de la discipline et de l'équilibre.

Le dualisme entre objet et sujet, entre le monde des sensations et celui des expériences esthétiques, est moins apparent. *Le Cirque* est probablement la moins objective des œuvres de Seurat. L'artiste semble avoir procédé non pas de ses observations immédiates, mais de sa propre conception du cirque, de tout ce que ce mot évoquait en lui. La combinaison de couleurs chaudes, de lignes ascendantes, de corps en mouvement, contribue à recréer, avec un extraordinaire lyrisme, la joie intense que le mot cirque peut produire, même chez un adulte.

L'étude de l'œuvre de Seurat montre donc que l'évolution du style de l'artiste s'est accomplie graduellement et systématiquement, comme on aurait pu l'attendre d'une personnalité aussi méthodique et consciencieuse. Il développa les principes empiriques de l'impressionnisme en un système de théories scientifiques basées sur des traités d'optique. Il abandonna la spontanéité de l'impressionnisme pour une rigoureuse disposition des formes, des lignes et des couleurs — moyens plus précis de décoration et d'expression.

L'attachement de Seurat aux principes scientifiques est paradoxal. Il les adopta pour représenter la nature plus objectivement, pour éliminer le « tempérament » à travers lequel, selon Zola, les naturalistes voyaient la nature. Et pourtant, il en vint à les employer à des fins subjectives, tandis que ses motifs s'éloignaient de plus en plus de la nature.

GUIDE POUR LE CATALOGUE

Un effort considérable a été fait pour rendre ce catalogue aussi complet que possible quant au nombre des œuvres admises et quant à la documentation les concernant. Cet ouvrage étant consacré à *l'œuvre peint* de Seurat, seuls les dessins se rapportant à ses différents tableaux ont été reproduits — à titre documentaire — mais sans les indications de provenance et autres références dont sont accompagnés les toiles et panneaux. Parfois, cependant, des commentaires relatifs aux dessins sont cités parce qu'ils jettent également une lumière sur le tableau auquel le dessin se rattache. Les dessins ne sont pas entrés sous des numéros indépendants, mais sous celui de la peinture à laquelle ils se rapportent, accompagnés d'une lettre, a, b, c, etc., selon l'ordre dans lequel nous les supposons exécutés. Les dessins *précèdent* généralement le tableau pour lequel ils ont été faits, à l'exception des rares instances où leur exécution suit celle du tableau. Deux panneaux ajoutés au dernier moment ont dû être catalogués sous des numéros *bis*.

Autant que faire se peut, les œuvres sont classées chronologiquement. Ceci n'a guère présenté de problème pour les tableaux peints après le *Dimanche à la Grande-Jatte* (1884-1886) puisque leurs dates sont presque toujours établies. Mais pour les œuvres de jeunesse, exécutées aussi bien avant la *Baignade* (1883-1884) qu'entre celle-ci et le *Dimanche à la Grande-Jatte*, il en est autrement. Ici, les œuvres peu nombreuses qui peuvent être datées avec certitude servent naturellement de base à la chronologie du groupe entier des œuvres du début. Il nous a évidemment été impossible de tenir compte, dans une telle chronologie, des retours et des imprévus, obligés que nous sommes de nous imaginer l'évolution de l'artiste selon un rythme plus ou moins logique ; mais il semble que dans le cas de Seurat, qui progressait si lucidement et avec tant de méthode, une telle interprétation de son développement ne soit pas déplacée. Néanmoins, les dates données ici à certaines œuvres de jeunesse peuvent être discutées. D'autre part, nous avons toujours groupé tous les panneaux préparatoires se rapportant à une toile. Or, nous ne sommes pas sûrs qu'ils aient été exécutés dans l'ordre que nous leur avons assigné et ne pouvons pas affirmer non plus que certains autres panneaux « indépendants », c'est-à-dire ne se rattachant à aucune toile mais peints vers la même époque, ne s'intercalent pas entre cette succession d'études préparatoires que nous avons présentées comme ininterrompue.

Les indications (F) ou (S) après le titre et la date d'une œuvre indiquent que cette date a été proposée — ou confirmée — soit par Fénéon, soit par Signac. Cependant, les différents catalogues d'exposition rédigés par Fénéon montrent parfois des variations de date pour la même œuvre, indiquant ainsi qu'il hésitait occasionnellement lui-même quant à la place que cette œuvre devait occuper dans la chronologie des

peintures de Seurat. Nous avons donc cru ne pas devoir tenir compte des dates proposées par Fénéon dans les cas — assez rares d'ailleurs — où elles ne s'accordent pas avec celles que nous croyons justes. Aussi, la mention (F) est-elle réservée aux œuvres dont la date donnée par Fénéon coïncide avec celle acceptée par nous. Aucun renvoi aux dates suggérées par Fénéon ou Signac n'accompagne les tableaux dont l'année d'exécution est amplement documentée par ailleurs.

Au lieu d'adopter l'appellation *croqueton*, utilisée par Seurat et par Fénéon, pour les petits panneaux format boîte à pouce, nous avons catalogué ces derniers simplement comme : *Huile sur bois*.

Nous avouons ne pas posséder de lumières spéciales sur les signatures de Seurat, ou plutôt sur le cachet rouge qui apparaît sur certains de ses panneaux (et dessins). Selon un renseignement communiqué par M. Jacques Rodrigues-Henriques, c'est un marchand parisien, Moline, qui aurait fait fabriquer ce cachet et l'aurait appliqué avec une encre d'imprimerie aux œuvres du peintre qui passaient par ses mains sans toutefois lui appartenir. Ce Moline dirigeait en 1894-1895 une petite galerie, rue Laffitte, consacrée aux néo-impressionnistes et commanditée par Antoine de La Rochefoucauld. Son nom se rencontre dans les correspondances de Pissarro et de Signac (voir les Lettres de Camille Pissarro à son fils Lucien, Paris, 1950). Partout où il nous a semblé que la signature *Seurat* n'était pas de la main de l'artiste et paraissait apposée au cachet, nous avons signalé le fait, sans toujours être absolument affirmatifs.

La question assez épineuse des bordures peintes et des cadres a été discutée dans les notes 9 et 23 accompagnant les textes de Fénéon (voir aussi p. XCII, XCVI et CII). L'existence d'un liséré sur les bords d'une œuvre, même s'il n'apparaît pas toujours sur les photographies ayant servi aux reproductions du présent ouvrage, est indiquée par la mention : *bordure peinte*. Pour les lisérés sur toile, ajoutés — à notre avis — après coup (nous n'en avons pas remarqué sur des panneaux), nous avons spécifié : *bordure peinte ajoutée par l'artiste* (une indication « bordure peinte ajoutée » pouvant faire naître la suspicion qu'elle était l'œuvre d'une main étrangère). Parfois, nous avons cru pouvoir observer que Seurat avait peint une seconde bordure plus forte de couleur sur une première moins étendue, plus pâle, et avons chaque fois mentionné ce fait. Spécifions en passant que nous n'avons rencontré, ni sur les toiles, ni sur les croquetons, de bordures qui ne paraissent pas appliquées par l'artiste lui-même. Quant aux cadres pointillés, dont certains nous ont paru apocryphes, nous avons tenu à indiquer soit : *cadre peint par l'artiste*, soit : *le cadre n'est pas de la main de Seurat*.

Les propriétaires successifs des œuvres sont nommés par ordre chronologique, le plus récent occupant la dernière place. Les noms des marchands sont indiqués entre crochets, ceux des propriétaires actuels — marchands, particuliers ou musées — en italiques. Dans les cas de ventes publiques, les prix d'adjudication sont généralement cités. Lorsque nous ignorons à partir de quel moment une œuvre s'est trouvée dans une collection, mais savons qu'elle en a fait partie à une certaine date (grâce à une indication dans un catalogue d'exposition, etc.), cette date figure après le nom du propriétaire entre parenthèses ; exemple : *Edmond Picard, Bruxelles* (*en* 1892). Par ailleurs, et selon les renseignements que nous avons pu obtenir, nous indiquons de quand à quand une œuvre a appartenu à un collectionneur ou marchand, ou en quelle année elle est entrée dans une collection particulière ou dans un musée.

La solution idéale aurait naturellement été de suivre chaque œuvre depuis l'instant où elle a quitté l'atelier de l'artiste jusqu'à son propriétaire actuel. Cela n'a pas toujours été possible. Sur certains panneaux, parquetés aujourd'hui, et sur des tableaux rentoilés, on ne peut plus relever le numéro de l'inventaire posthume de l'atelier de Seurat, inventaire dont — à notre connaissance — il n'existe pas de liste détaillée avec titre et dimensions de chaque œuvre. Mais à défaut du numéro de l'inventaire, un assez grand nombre d'œuvres a pu être retracé jusqu'aux héritiers de l'artiste : sa mère, Mme Seurat ; son frère, Émile Seurat ; sa sœur, Mme Léon Appert et ses enfants, Léopold Appert, Mme Léon Roussel et Maurice Appert d'un côté ; les familles Puybonnieux et Levasseur, cousines du peintre, de l'autre (voir l'arbre généalogique, page LXXVII). Par contre, le nom de Madeleine Knobloch, la compagne de Seurat, apparaît peu souvent dans les pedigrees. Nous croyons savoir, cependant, qu'un certain nombre d'œuvres qui firent partie de la collection de Félix Fénéon furent acquises de la veuve de Seurat, sans que nous puissions spécifier desquelles il s'agit.

Dans des cas trop nombreux à notre gré nous disposions de photographies d'œuvres dont nous n'avons pu identifier les propriétaires et que, par conséquent, nous n'avons pu ni examiner ni mesurer. Ces œuvres ont dû être cataloguées sans renseignements précis. D'autre part, une petit nombre d'œuvres perdues ou dont aucune photographie ne nous fut accessible est entré ici sans être reproduit. Bien que nous trouvant dans l'impossibilité d'examiner *toutes* les peintures de Seurat, nous avons évidemment catalogué celles que nous croyons authentiques, même lorsque nos informations à leur sujet sont sommaires. Si quelques œuvres authentiques ont pu nous échapper, du moins avons-nous renoncé à mentionner plusieurs toiles et panneaux qui nous ont paru douteux, sans parler des faux caractérisés dont le nombre s'est multiplié ces temps derniers.

Les commentaires qui accompagnent les reproductions sont généralement cités en version originale et arrangés chronologiquement, mais dans les cas où un document — tels le journal de Signac ou la correspondance de Pissarro — a été publié longtemps après sa date initiale, il a été inséré à la place qui est historiquement la sienne et non pas sous sa date de parution.

Afin de ne pas trop encombrer les références

littéraires, les titres des ouvrages ou articles ont été abrégés, mais sont toujours accompagnés de leur date de publication. Étant donné que la bibliographie à la fin du présent volume est établie par ordre chronologique (et subdivisée en *Monographies*, *Ouvrages avec chapitres ou passages sur Seurat* et articles parus dans des *périodiques*), il sera facile au lecteur de se procurer la référence complète.

Les titres de publications concernant spécialement Seurat sont indiqués simplement comme : *S.*, même si le titre original est plus spécifique (comme, par exemple : *Seurat and the Evolution of « La Grande-Jatte »*). Les titres d'ouvrages sont donnés en italiques, tandis que pour les articles, c'est le nom du périodique qui paraît en italiques. Ainsi :

Cousturier : *S.*, 1926 — se refère au volume sur Seurat par Cousturier, paru en 1926 (qui figure dans la bibliographie sous les *Monographies* à l'année 1926).

Cousturier : S., *Art Décoratif*, juin 1912 — se rapporte à l'article du même auteur : Georges Seurat, *Art Décoratif*, 20 juin 1912, p. 357-372 (comme indiqué dans la bibliographie sous *Périodiques*).

Pour certains articles aucun titre n'est donné, une référence comme : Fels : *Nouvelles Littéraires*, 22 nov. 1924 — paraissant suffisante pour identifier cet écrit dans la bibliographie où il se trouve avec son titre complet : « Seurat entre au Louvre » et mention de la page.

Les indications de pages dans les références littéraires se rapportent aux mentions ou discussions de l'œuvre spécifique dans la publication nommée, alors que pl. (pour *planche*) renvoie à une reproduction de l'œuvre en question, à moins que cette reproduction ne soit pas désignée par un numéro de planche, mais se trouve sur une page du volume ou de l'article. Dans ce dernier cas, le numéro de la page est donné, suivi de : (*ill.*), indiquant que l'œuvre est reproduite sur cette page.

Un système d'abréviations analogue à celui utilisé pour les références littéraires a été appliqué aux références d'expositions. Ici encore, les titres complets et les dates exactes des expositions peuvent facilement être retrouvés dans la liste chronologique des expositions qui précède la bibliographie. Alors que la bibliographie contient aussi tous les écrits consacrés plus spécialement aux dessins de Seurat, la liste des expositions ne fait mention — en ce qui concerne les dessins — que 1° des expositions où l'artiste était représenté, de son vivant, par un ou plusieurs dessins ; 2° de celles consacrées exclusivement aux dessins de Seurat et 3° de celles dont le titre comporte son nom (par exemple : « D'Ingres à Seurat ».)

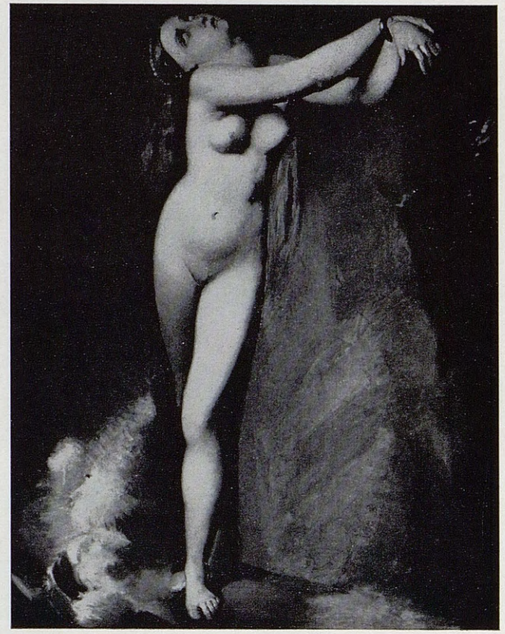
Les photographies de paysages, figures 14, 15, 19, 20, 43 et p. 245, ainsi que les photographies de détails, figures 24, 28, 30, 31, 36, 40, p. 180 et 249 ont été prises par Henri Dorra.

INDEX DES AUTEURS CITÉS DANS LES COMMENTAIRES

Les numéros réfèrent non pas aux pages mais à ceux sous lesquels les œuvres discutées sont cataloguées (à noter que parfois plusieurs commentaires du même auteur sont cités pour la même œuvre).

Adam, 178
Alexis [Trublot], 98, 139, 165
Angrand, 157, 183, 211
Anonyme, 80, 98, 178, 199, 211
Antoine, 199
Apollinaire, 211
Baes, 199
Barr, 186
Bazin, 174, 188
Blanche, 98
Champal [Chainaye], 199
Christophe, 139, 174
Clark, 113
Cousturier, 178, 211
Daligny, 116
Deventer, van, 139
Dorival, 181, 211
Dorra, 170, 171
Fénéon, 98, 130, 139, 140 *bis*, 153, 154, 155, 166, 174, 178, 181, 187, 192, 193, 211
Fèvre, 80, 139
Focillon, 33, 181
Fouquier, 139
Fry, 98, 139, 178, 186, 195
Geffroy, 153, 178, 181
George, 139
Gogh, Th. van, 199
Gogh, V. van, 139, 178
Goldwater, 172, 174 *a*, 179, 185, 189, 190, 211
Guenne, 199
Hennequin, 139, 153, 157
Herbert, 10, 24, 41, 80, 116 *a*, 119, 140, 175, 178, 181, 196 *a*, 199, 211
Holmes, 168
Homel, 139
Homer, 18, 29, 65, 98, 187
Huyghe, 159, 178 *a*
Huysmans, 139, 168
Jacques, 98
Javel, 139
Kahn, 98, 139, 165, 168, 171, 174, 178, 199
Kröller-Müller, 139, 199
Leclercq, 195, 211
Lecomte, 190, 195, 196 *a*, 199, 211
Le Fustec, 116, 139, 163
Lhote, 139, 181, 189, 211
Manson, 98
Marx, R., 98, 116
Masson, 139
Maus, 139
Meier-Graefe, 199
Michel, 139
Mirbeau, 139, 154
Moore, 139
Nicolson, 84, 85, 88, 89, 92, 95, 96, 97 *a*, 97 *b*, 97 *c*, 97 *d*, 97 *e*, 97 *f-h*, 98
Novotny, 169, 172
Olin, 178
Pach, 181
Paulet, 139
Pissarro, 139, 178, 211
Pomerantz, 139
Raphael, 199
Rewald, 108, 122
Rey, 98, 181, 195
Rich, 138, 139
Roger-Marx, C., 154, 211
Salmon, 211
Saunier, 80
Schapiro, 139, 191, 211
Seurat, 139, 163, 165, 166, 171, 178
Signac, 68, 97 *c*, 98, 139, 153, 154, 178, 191, 193, 199, 211
Stoll, 139
Trublot, voir : Alexis
van Deventer, voir : Deventer, van
van Gogh, Th., voir : Gogh, Th. van
van Gogh, V., voir : Gogh, V. van
Velde, van de, 178, 199
Venturi, 116, 175, 184, 211
Verhaeren, 139, 153, 168, 174, 178, 199
Wyzewa, 139

1 a



1

1 a. — COPIE D'APRÈS « L'ANGÉLIQUE » D'INGRES, 1878

Dessin au crayon Conté, 43,2 × 27,3 cm.

Coll. Jacques Lipchitz, New York

Photo Adolph Studly, New York

1. — COPIE D'APRÈS « L'ANGÉLIQUE » D'INGRES, c. 1878

Huile sur toile, 81,4 × 65 cm.

Collections :

Appert, Paris; [Bignou], Paris; [Lefèvre], Londres; *collection particulière, Angleterre*

Expositions :

Lefèvre, Londres : *Renoir*, 1930, N° 19 *(ill.)*; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 1 *bis*

Littérature :

Artwork, automne 1930, p. 180 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1943, pl. 5; Rewald : *S.*, 1948, p. 22 *(ill.)*

Photo Bignou, Paris

2. — MADAME B., COUSINE DE L'ARTISTE, 1879 (F.)

Huile sur carton, transféré sur toile, 27,9 × 23,5 cm.

COLLECTIONS :

Léon Appert, Paris; [Lefèvre], Londres; [Knoedler], Londres; Mr. & Mrs. Robert Woods Bliss, Washington, D. C.; *Harvard University, Dumbarton Oaks, Washington, D. C.*

EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 1; Knoedler, New York : *S.*, 1949, N° 2 *(ill.)*; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 9

LITTÉRATURE :

Cahiers d'Art, 1927, N° 9, p. 307 *(ill.)*; *Apollo*, nov. 1929, opp. p. 290 *(ill., couleurs)*; *Apollo*, juil. 1940, couverture *(ill., couleurs)*; Rewald : *S.*, 1943, pl. 47; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 9; Laprade : *S.*, 1951, p. 7 *(ill., couleurs)*; Wilenski : S., 1951, p. 7 *(ill.)*

Photo Carstairs Gallery, New York

3. — PAYSAGE AU TAS DE BOIS, c. 1879-1880

Huile sur bois (séparé de *Hommage à Pierre Puvis de Chavannes* [voir N° 4] en 1951), 16,8 × 25,4 cm.

COLLECTIONS :

Félix Fénéon, Paris; Vente Fénéon, Drouot, Paris, 30 mai 1947, N° 99 *(ill.)* (191.000 francs); Vente, Drouot, Paris, 10 mai 1950, N° 122 (450.000 francs avec l'autre côté); [Berès], Paris; [Dubourg], Paris; Vente Biondi, Kende, New York, 15 nov. 1951, N° 90 ($ 1.500); *George N. Richard, New York*

3

4. — HOMMAGE A PIERRE PUVIS DE CHAVANNES, c. 1879-1880

Huile sur bois (séparé de *Paysage au Tas de Bois* [voir N° 3] en 1951), 16,8 × 25,4 cm.

COLLECTIONS :

Félix Fénéon, Paris; Vente Fénéon, Drouot, Paris, 30 mai 1947, N° 99 *(ill.)*, (191.000 francs); Vente, Drouot, Paris, 10 mai 1950, N° 122 (450.000 francs avec l'autre côté); [Dubourg], Paris; Vente Biondi, Kende, New York, 15 nov. 1951, N° 91 ($ 1.500); Vente Mme K. L., Charpentier, Paris, 30 nov. 1954, N° 63, pl. 20 (620.000 francs); *Huguette Berès, Paris*

EXPOSITIONS :

Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 2; Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 5

LITTÉRATURE :

Connaissance des Arts, 15 avr. 1955, p. 69 *(ill.)*; Rewald : P.-I., 1956, p. 164 *(ill.)*, 165

Photo Huguette Berès, Paris

5. — BAIGNEUSE AU RIDEAU BLEU, c. 1879 (F.)

Huile sur toile, 32,1 × 22,8 cm.

COLLECTIONS :

Mme Émile Seurat, Paris (jusqu'en 1927); Félix Fénéon, Paris; Vente Fénéon, Drouot, Paris, 4 déc. 1941, N° 74 *(ill.)*, (150.000 francs); *collection particulière, Paris*

EXPOSITIONS :

Renaissance, Paris, 1928, N° 162; Rosenberg, Paris, *S.*, 1936, N° 1; Gal. de France, Paris : *S.*, 1942, N° 1; Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 4

LITTÉRATURE :

Mentionné dans une lettre inédite de Fénéon à Signac, 3 nov. 1927

Photo Wildenstein

6. — JUPITER ET THÉTIS, 1879-1881 (F. — retouché plus tard par Seurat)

Huile sur carton, 45,7 × 38,1 cm.

COLLECTIONS :

Félix Fénéon, Paris; Vente Fénéon, Drouot, Paris, 4 déc. 1941, N° 73 *(ill.)*, (72.000 francs); propriétaire actuel inconnu

EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 2; Brummer, New York : *S.*, 1924, N° 1

LITTÉRATURE :

Schnakenberg : S., *Arts*, déc. 1924, p. 330

Photo Carl Klein, New York

7. — FLEURS DANS UN VASE, c. 1880

Huile sur toile, 47 × 38,5 cm.

COLLECTIONS :

Léon Appert, Paris; Mme Léon Roussel, Paris; François Roussel, Paris (jusqu'en 1939); [Bignou], Paris; [Lefèvre], Londres; [Bignou], New York; Maurice Wertheim, New York; *Fogg Art Museum, Harvard University, Maurice Wertheim Collection*

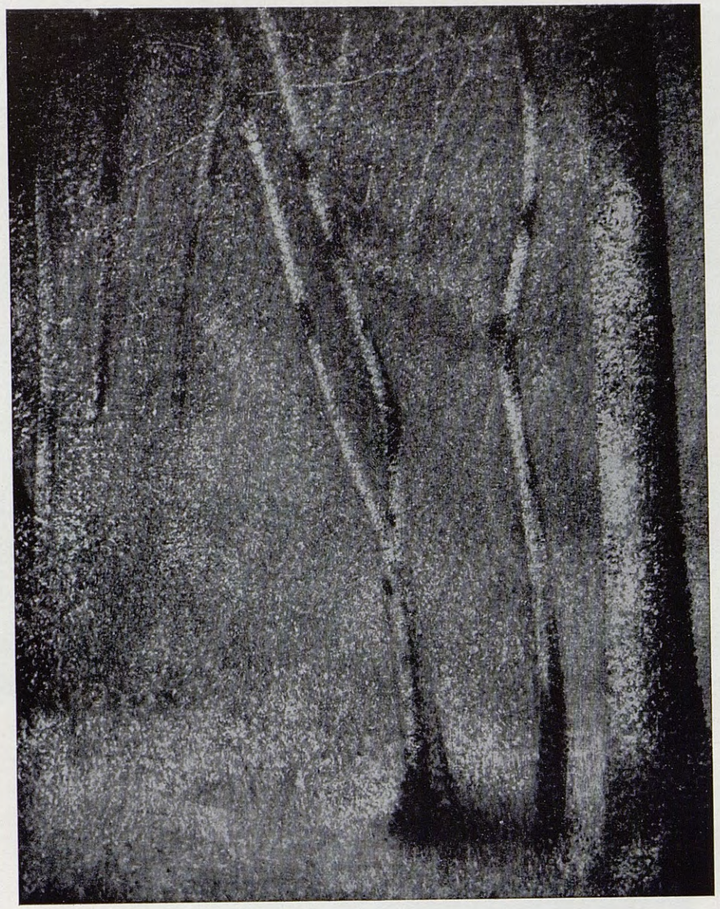
EXPOSITIONS :

Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 155; Bignou, New York, 1942, N° 15; Fogg, Harvard : *French Painting*, 1946, p. 18 *(ill.)*; Wildenstein, New York, 1948, N° 46 *(ill.)*; Québec : *Wertheim*, 1949, N° 8 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Rewald : *S.*, 1943, pl. 46; Rewald : *S.*, 1948, p. 30 *(ill.)*; Laprade : *S.*, 1951, p. 6 *(ill.)*

Photo Bignou, Paris



8. — SOUS-BOIS A PONTAUBERT, 1880 (?)

Huile sur toile, 76,4 × 61 cm.

COLLECTIONS :

Alexandre Natanson, Paris; [Bernheim-Jeune], Paris; [Flechtheim], Berlin; [Kocherthaler], Madrid (en 1935); [Rosenberg], Paris; *Sir Kenneth Clark, Londres*

EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 6; Palais des B.-A., Bruxelles : *Impressionnisme*, 1935, N° 79; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 3; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 35 *(ill.)*; Nat. Gall. Londres, 1943, N° 42; R. A., Londres : *French* 1949-50, N° 291

LITTÉRATURE :

Cousturier : S., *Art Décoratif*, juin 1912, p. 362 *(ill.)*; *Kunstchronik*, 30 mai 1919, p. 686 *(ill.)*; Cousturier : *S.*, 1921, pl. 5; Coquiot : *S.*, 1924, p. 198, 245; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 3; Roger-Marx : *S.*, 1931, pl. 2; Lord, *Burl. Mag.*, août 1935, p. 87; Rewald : *S.*, 1949, p. 13 *(ill.)*

Photo Vizzavona, Paris

9 a

9 b

9 a. — ÉTUDE POUR « PETIT HOMME AU PARAPET »
ou « L'INVALIDE », c. 1881

Dessin au crayon Conté, 27,9 × 15,5 cm.

Coll. Jacques Rodrigues-Henriques, Paris *Photo J. Rodrigues-Henriques*

9 b. — ÉTUDE POUR « PETIT HOMME AU PARAPET »
ou « L'INVALIDE », c. 1881

Dessin aux crayons de couleur, 24,4 × 15,8 cm.

Collection particulière, Paris *Photo Wildenstein*

9. — PETIT HOMME AU PARAPET ou L'INVALIDE, c. 1881

Huile sur bois, 16,2 × 25 cm.

COLLECTIONS :

Alexandre Natanson, Paris; [Bernheim-Jeune], Paris; Alphonse Kann, Paris; [Rodrigues-Henriques], Paris; Albert Rothbart, New York; propriétaire actuel inconnu

EXPOSITIONS :

Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 2; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 3; Brummer, New York : *S.*, 1924, N° 20; Renaissance, Chicago : *S.*, 1935, N° 19; Modern Art, New York : *Mod. Art*, 1935, N° 25 *(ill.)*; Modern Art, New York, 1936, N° 258 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Cousturier : S., *Art Décoratif*, juin 1912, p. 364 *(ill.)*; Fontainas et Vauxcelles : *Histoire*, 1922, p. 240 *(ill.)*; Coquiot : *S.*, 1924, p. 245; Laprade : *S.*, 1945, pl. 1

Photo Vizzavona, Paris

10. — FANEUSES A MONTFERMEIL, c. 1881-1882

Huile sur bois, 15,9 × 24,8 cm.

Collections :

Odilon Redon, Paris; Arï Redon, Paris; [Rodrigues-Henriques], Paris; Georges Lévy, Paris (en 1937); *collection particulière, Paris*

Expositions :

Seligmann, Paris, 1938, N° 137; Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 6; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 23

Littérature :

Herbert : S., *Burl. Mag.*, mai 1958, p. 150, pl. 7

Commentaire :

« Reminiscences of Millet are strong, as they are throughout Seurat's early drawing and painting, the right-hand woman owing a debt to a composition like *Raking* from the famous series *Les Travaux des Champs*. Millet fortified and contributed to that characteristic of Seurat's style evident from the time of his earliest work, the reduction of natural form to its most economical and characteristic expression. » (Herbert : Seurat in Chicago and New York, *Burlington Magazine*, mai 1958, p. 150)

Photo J. Rodrigues-Henriques, Paris

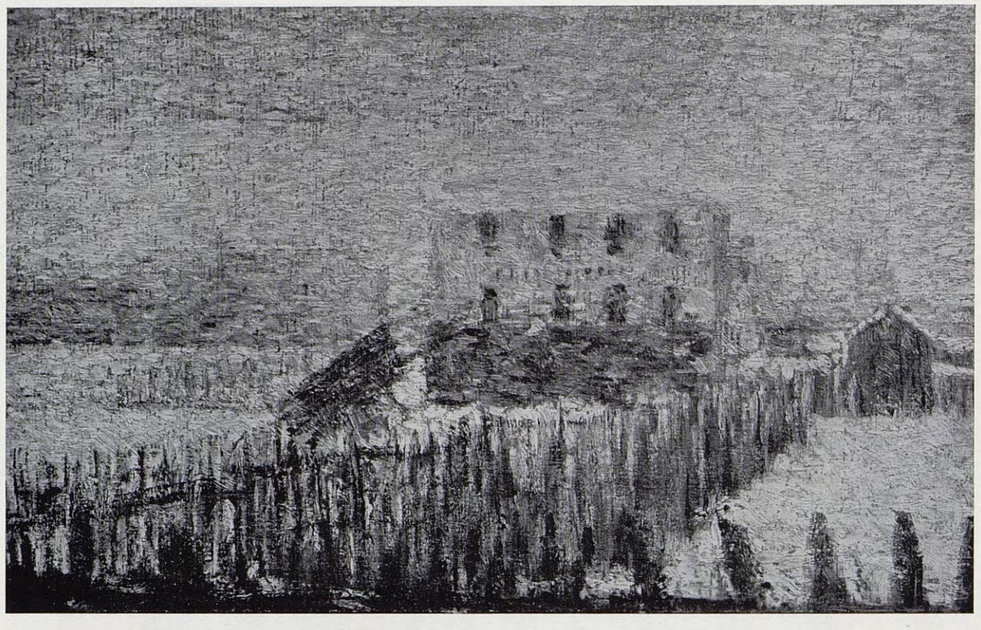
11. — PAYSAGE, 1881-1882

Huile sur bois, 24,8 × 16,2 cm.

Collections :

Appert, Paris; Hofflinger, Paris; Galtier, Paris; *collection particulière, New York*

Photo Wildenstein



12. — HIVER, BANLIEUE, c. 1882

Huile sur bois, 15,9×25 cm.

Collections :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 57; [Barbazanges], Paris (vers 1927); Félix Fénéon, Paris; Vente Fénéon, Drouot, Paris, 30 mai 1947, N° 97 *(ill.)*, (206.000 francs); Duc de Mouchy; *Comtesse de Ganay, Paris*

Expositions :

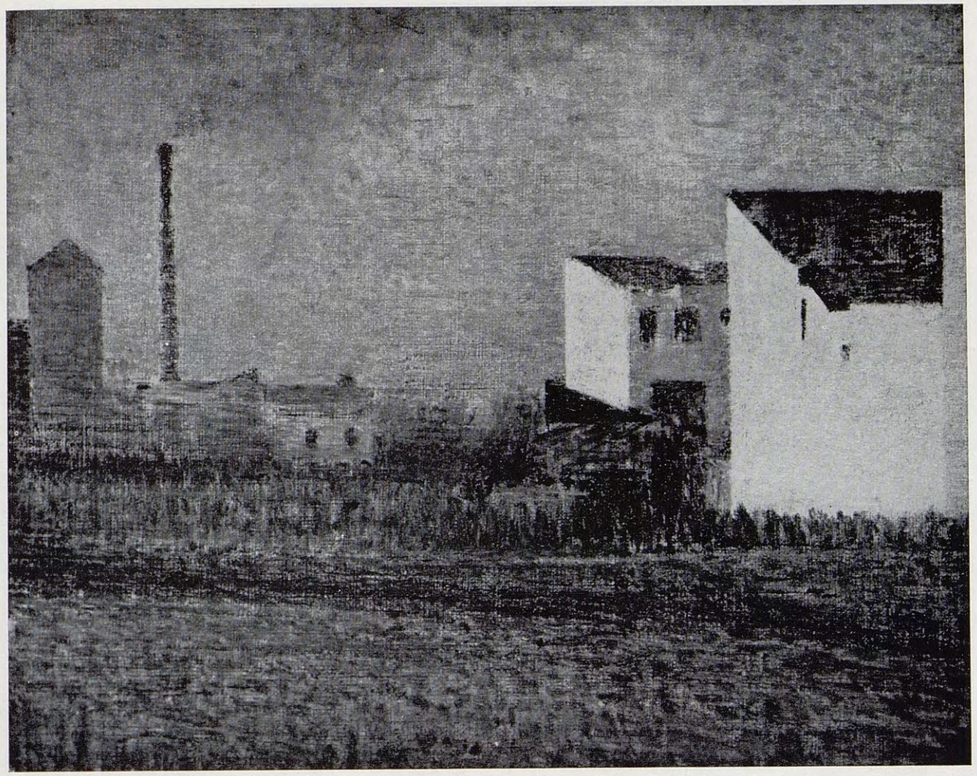
Lefèvre, Londres : *S.*, 1926, N° 9 [?] (sous le titre : *Effet de Neige)*; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 7; Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1958, N° 7

Littérature :

Roger-Marx : *S.*, 1931, pl. 3

Remarque : Le catalogue de la vente Fénéon du 30 mai 1947 indique que c'est ce tableau qui figura sous le numéro 104 à la vente Natanson, le 16 mai 1929, alors que c'est *Effet de Neige* (N° 61 du présent ouvrage), appartenant à Natanson, qui fut vendu ce jour-là.

Photo Wildenstein



13. — BANLIEUE, 1882 (F.)

Huile sur toile, 32,4×40,6 cm.

Collections :

Félix Fénéon, Paris; Vente Fénéon, Drouot, Paris, 30 mai 1947, N° 101 *(ill.)*, (1.300.000 francs); *Pierre Lévy, Troyes*

Expositions :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 7; Brummer, New York : *S.*, 1924, N° 3; Durand-Ruel, Paris, 1934, N° 55; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 14; Weill, Paris, 1954, N° 42; Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 23; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 29

Littérature :

Cousturier : *S.*, 1921, pl. 3; *Bull. de la Vie Artistique*, janv. 1922, p. 12 *(ill.)*; Coquiot : *S.*, 1924, p. 195, opp. p. 200 *(ill.)*, p. 245; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 6; Roger-Marx : *S.*, 1931, pl. 3; Rewald : *S.*, 1943, pl. 50; Rewald : *S.*, 1948, p. 37 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1949, p. 17 *(ill.)*; Venturi : *Imp.* & *Symb.*, 1950, pl. 142; Laprade : *S.*, 1951, p. 20 *(ill.)*; Venturi : *De Manet*, 1953, p. 190, 191 *(ill.)*

Photo A. Godin, Troyes

14. — ARBRES, HIVER, c. 1882

Huile sur bois, 15,5×25,1 cm.

Collections :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 56; Mme J. D. (en 1908); P...; Félix Fénéon, Paris; Vente Fénéon, Drouot, Paris, 4 déc. 1941, N° 78 (150.000 francs); propriétaire actuel inconnu

Exposition :

Bernheum-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 31

Photo M. Rigal, Paris

15. — ROCHES DANS LA FORÊT, BARBIZON, c. 1882

Huile sur bois, 16,2×24,1 cm.
Signé en bas à droite : Seurat (cachet)

Collections :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 5; Mme J. D. (en 1908); P...; Félix Fénéon, Paris; Vente Fénéon, Drouot, Paris, 4 déc. 1941, N° 77 (190.000 francs); propriétaire actuel inconnu

Exposition :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 30

Photo Vizzavona, Paris

16. — COUCHANT, c. 1882 (F.)

Huile sur bois, 15,9×24,8 cm.

Collections :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, « Panneaux, 1 *bis* »; Félix Fénéon, Paris; Vente Fénéon, Drouot, Paris, 30 mai 1947, N° 100 *(ill.)*, (400.000 francs); *Roger Gros, Paris*

Expositions :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 10; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 5; Brummer, New York : *S.*, 1924, N° 14; Seligmann, Paris, 1938, N° 35

Littérature :

Coquiot : *S.*, 1924, p. 245; Laprade : *S.*, 1945, pl. 7

Photo Marc Vaux, Paris

17. — PAYSAGE D'EAU, c. 1882

Huile sur bois
Signé en bas à droite : Seurat

Collections :

Charles Thorndike; propriétaire actuel inconnu

N'a pu être reproduit

18. — COUCHER DE SOLEIL, c. 1882

Huile sur bois, 15,9×25,1 cm.
Signé en bas à droite : Seurat (cachet)

Collections :

Félix Fénéon, Paris; [Lefèvre], Londres (jusqu'en 1929); R. K. Blair, Edinburgh; [Lefèvre], Londres; Mrs. A. Chester Beatty, Londres; *Sir A. Chester Beatty* — prêté à la National Gallery, Londres (depuis 1955)

Expositions :

Wisselingh, Amsterdam, 1928, N° 60 *(ill.)*; Scott, Londres, 1938, N° 30; Lefèvre, Londres, 1946, N° 50

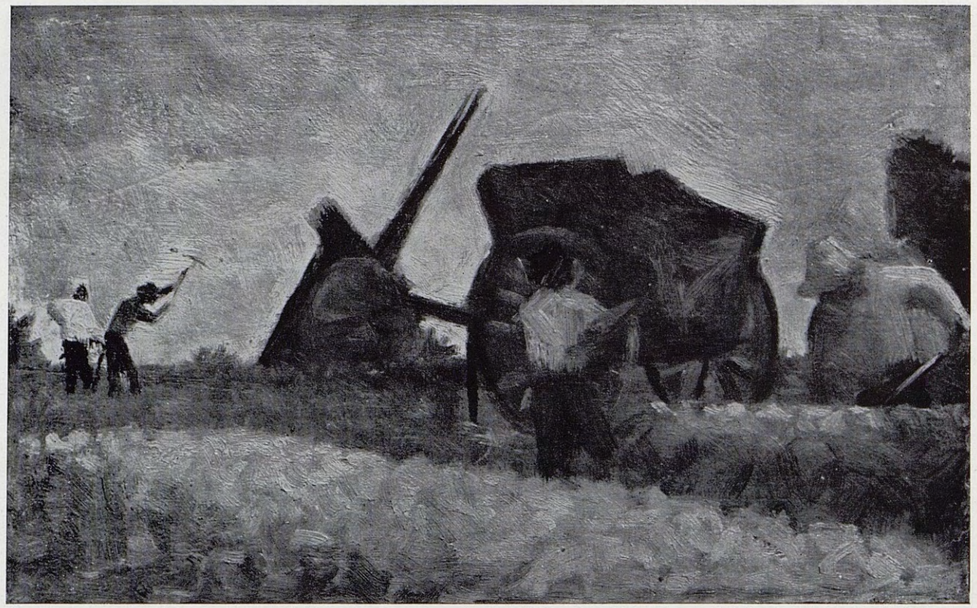
Littérature :

Homer : S., *Connoisseur*, mai-sept. 1958, p. 58, 61 *(ill.)*

Commentaire :

« While Seurat considered the practice of drawing his chief pursuit during the years immediately following 1880, he devoted almost equal attention to the problems of colour. The small oil paintings of this period are often similar in subject matter and general treatment to his efforts in monochrome. Occasionally, Seurat worked on the edge of the forest of Fontainebleau and brought back canvases that shared the brownish tones and rough surfaces of his distinguished predecessors from Barbizon. » (Homer : Seurat's Formative Period — 1880-1884, *The Connoisseur*, mai-sept. 1958, p. 58-60).

Photo National Gallery, Londres



19. — LES TERRASSIERS, c. 1882

Huile sur bois, 15,8 × 24,7 cm.

COLLECTIONS :

Félix Fénéon, Paris; Capt. Victor Cazalet, Londres; [Bignou], New York ; Mrs. William M. Elkins, Philadelphie; [Knoedler], New York; *Mr. & Mrs. Paul Mellon, Upperville, Virginia*

EXPOSITIONS :

Brummer, New York : *S.*, 1924, N° 10; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 38; Four Arts, Palm Beach, 1949, N° 17; Knoedler, New York : *S.*, 1949, N° 11; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 27

LITTÉRATURE :

New York Times, 31 déc. 1924 *(ill.)*; Laver, 1937, pl. 130; Herbert : S., *Burl. Mag.*, mai 1958, p. 150

Photo Knoedler, New York

20. — CASSEUR DE PIERRES, TORSE NU, 1881-1882

Huile sur bois, 16,8 × 26 cm.
Signé en bas à droite : Seurat (cachet)

COLLECTION :

Edward T. Hanley, Bradford, Penn.

EXPOSITIONS :

St. Paul, 1943, N° 3; Knoedler, New York : *S.*, 1949, N° 10; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 19

Photo Knoedler, New York

21. — CASSEURS DE PIERRES, LE RAINCY, c. 1882

Huile sur toile, c. 33×45,5 cm.

COLLECTIONS :

Appert, Paris; *collection particulière, Paris*

EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 34; Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 15

LITTÉRATURE :

Laprade : *S.*, 1945, pl. 3; Laprade : *S.*, 1951, p. 10 *(ill.)*

Photo Wildenstein

22. — LE TAS DE PIERRES, c. 1882

Huile sur toile, 34,3×42 cm.

COLLECTIONS :

Paul Signac, Paris; Mme B. Paul-Signac, Saint-Tropez; [Pétridès], Paris; *collection particulière, Paris*

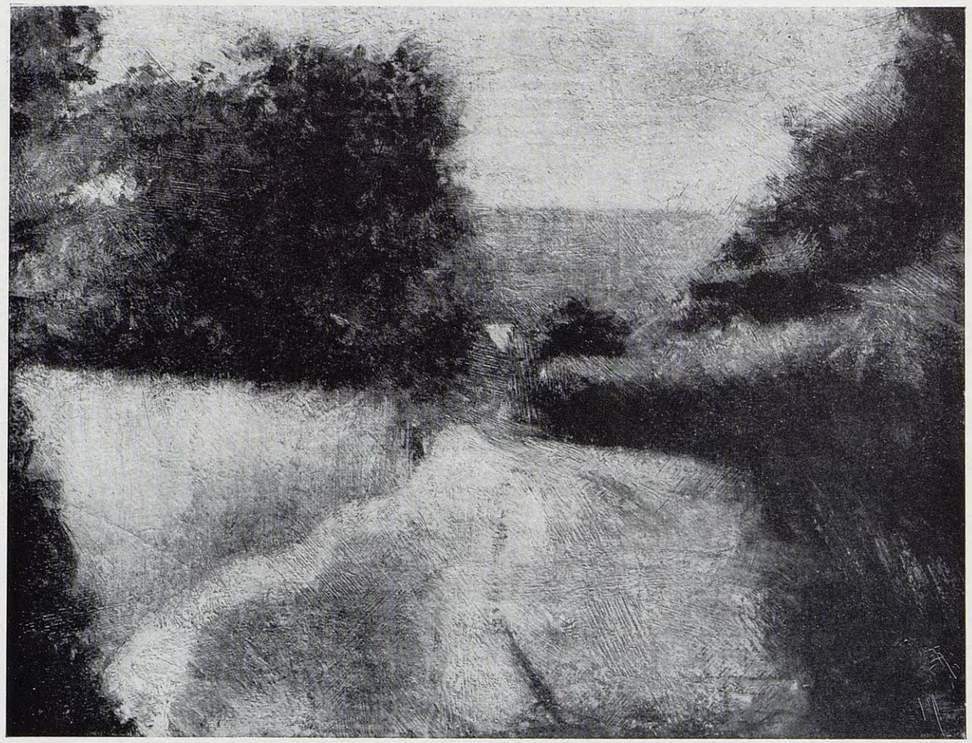
EXPOSITIONS :

Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 9; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 32; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 15; Carnavalet, Paris, 1953, N° 94 *(ill.)*; Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 21

LITTÉRATURE :

Coquiot : *S.*, 1924, p. 246; Laprade : *S.*, 1945, pl. 17

Photo Vizzavona, Paris



23. — ÉTÉ, 1882 (F.)

Huile sur toile, 32,4 × 39,4 cm.

COLLECTIONS :

Arnold Mettler-Speckler; Vente Mettler-Speckler; Sotheby, Londres, 17 févr. 1932, N° 142 *(ill.)*, (£ 160); Ferrars; [Vollard], Paris (jusqu'en 1938); *R. A. Peto, Isle of Wight*

EXPOSITIONS :

Arts Council of Great Britain : *Peto*, 1947, N° 21; R. A., Londres : *French*, 1949-50, N° 299

LITTÉRATURE :

Formes, avr. 1930, p. 24, opp. p. 24 *(ill.)*

Photo Wildenstein

24. — PAYSAGE, c. 1882

Huile sur toile, 38,1 × 46,3 cm.

COLLECTIONS :

[Lefèvre], Londres; Capt. S. W. Sykes (jusqu'en 1956); [Sam Salz], New York; *Knoedler & Co., New York* (depuis 1957)

24

EXPOSITIONS :

Prêté au Fitzwilliam Museum, Cambridge; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 20 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Rewald : *S.*, 1943, pl. 49; Rewald : *S.*, 1948, p. 31 *(ill.)*; Herbert : *S.*, *Burl. Mag.*, mai 1958, p. 150, pl. I

COMMENTAIRE :

« This small canvas, probably painted late in 1882... makes explicit Seurat's debt to Corot. The central tree and its delicate foliage are particularly Corotesque, although the brighter palette hints at a thorough knowledge of the Impressionists, especially Pissarro. By the time of [this painting] Seurat was applying the technique of divided color with considerable consistency. Sunstruck foliage has at its base several greens (local color), yellow and orange (reflected and partially absorbed sunlight), and some rarefied blue (reflected from shady areas). The shadow of the bush across the central salmon-colored path has, in addition to the local color, the blue of indirect sunlight and the pink and lavender complementaries of adjacent hues. With the occasional appearrance of earth colors and the grey canvas priming, the general effect is rather subdued, somewhere between Corot's late palette and that of the Impressionists. » (Herbert : Seurat in Chicago and New York, *Burlington Magazine*, mai 1958, p. 150)

Photo Knoedler, New York

25. — BERGE HERBUE, 1882 (F.)

Huile sur toile, 32 × 40 cm.

COLLECTIONS :

Félix Fénéon, Paris; Georges Renand, Paris (jusqu'en 1954); *Emery Reves* (depuis (1954)

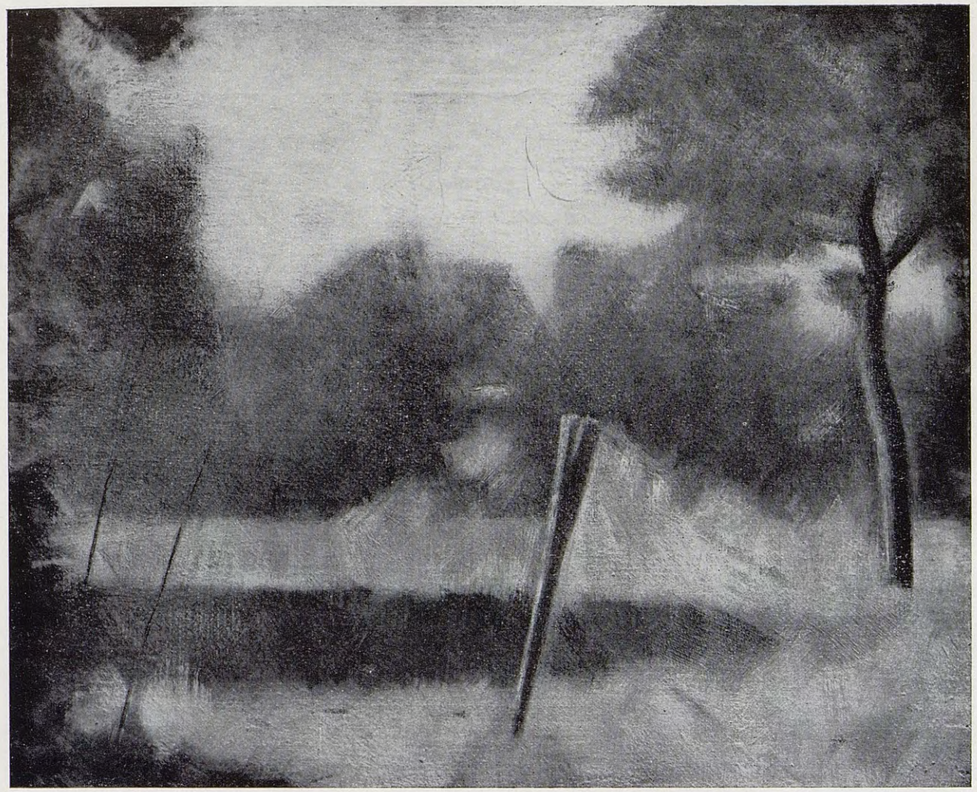
EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 4; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 1; Paris : *Chefs-d'Œuvre*, 1937, N° 410; Gal. de France, Paris, *S.*, 1942, N° 3

LITTÉRATURE :

Cousturier : *S*, 1921, pl. 1; Coquiot : *S.*, 1924, p. 194, 245; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 1; Roger-Marx : *S.*, 1931, pl. 1; Rich : *S.*, 1935, p. 60, N° 17; Laprade : *S.*, 1945, opp. p. 6 *(ill. couleurs)*; Rewald : *S.*, 1949, p. 15 *(ill.)*; Soffici, 1950, p. 294 *(ill.)*; Laprade : *S.*, 1951, p. 9 *(ill., couleurs)*

Photo Viazzavona, Paris



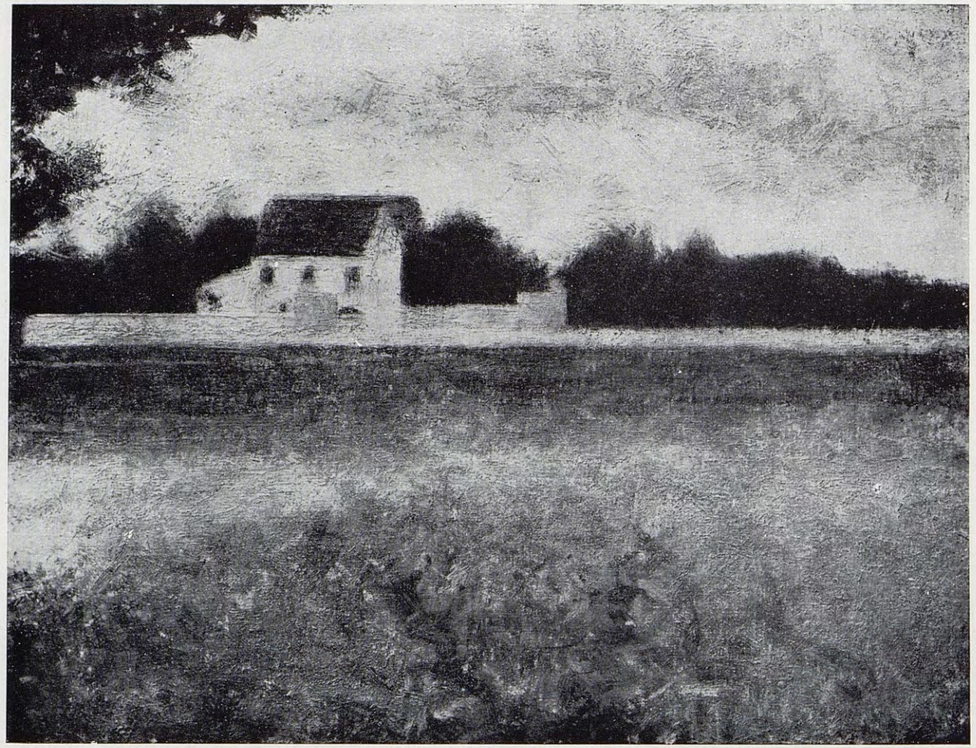
26. — PAYSAGE AU PIEU, c. 1882

Huile sur toile, 37,8 × 46,4 cm.

Photo communiquée par le propriétaire

COLLECTIONS :

Cousturier, Paris; [Lefèvre], Londres; *Emil Dreyfus, Bâle* (en 1950)



27. — PAYSAGE DE L'ILE DE FRANCE, 1882 (F.)

Huile sur toile, 26,7 × 36,9 cm.

COLLECTIONS :

Alexandre Natanson, Paris (en 1908); Georges Lecomte, Paris; Albert Marquet, Paris; légué par Mme Albert Marquet aux *Musées Nationaux*, France (usufruit conservé par la donatrice)

EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 5; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 36

LITTÉRATURE :

Cousturier : *S.*, 1921, pl. 4; Coquiot : *S.*, 1924, opp. p. 144 *(ill.)*, p. 197, 245; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 2; Laprade : *S.*, 1945, pl. 5; Rewald : *S.*, 1949, pl. 14; Laprade : *S.*, 1951, p. 8 *(ill.)*

Photo Vizzavona, Paris

28. — LE TACHERON, c. 1882

Huile sur toile, c. 32 × 41 cm.

COLLECTIONS :

[Bernheim-Jeune], Paris; propriétaire actuel inconnu

LITTÉRATURE :

Cousturier : *S.*, 1921, pl. 12; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 11; Laprade : *S.*, 1945, pl. 4; Laprade : *S.*, 1951, p. 11 *(ill.)*

Photo Vizzavona, Paris

29. — PAYSANNE ASSISE DANS L'HERBE, 1882 (F.)

Huile sur toile, 38,1 × 45,7 cm.

COLLECTIONS :

Félix Fénéon, Paris; *Solomon R. Guggenheim Museum, New York*

EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 8; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 3; Brummer, New York : *S.*, 1924, N° 4; Modern Art, New York : *Mod. Art*, 1935, N° 26 *(ill.)*; Knoedler, New York : *S.*, 1949, N° 4; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 18 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Cousturier : *S.*, 1921, pl. 2; Coquiot : *S.*, 1924, p. 195, 245; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 7; Rewald : *S.*, 1949, p. 16 *(ill.)*; Herbert : *S.*, *Burl. Mag.*, mai 1958, p. 150-151; Homer : *S.*, *Connoisseur*, mai-sept. 1958, p. 61 *(ill.)*

COMMENTAIRE :

« Seurat... concerned himself with the application of impressionist colour in a series... representing farm labourers working in the fields. They show a curious resemblance to Camille Pissarro's 'peasant impressionism' of the same period in having short, lightly swept-over (balayé) strokes and humble rural subjects. It is probable that the older artist provided Seurat with the necessary impetus for his transition from the conceptual art of Millet to the possibilities of *plein-air* painting. » (Homer : Seurat's Formative Period — 1880-1884, *The Connoisseur*, mai-sept. 1958, p. 59-60).

Photo Guggenheim Museum

30. — GARÇON ASSIS DANS L'HERBE, PONTAUBERT, 1882

Huile sur toile, 65 × 81 cm.

COLLECTIONS :

Félix Fénéon, Paris; Bernhard Köhler, Berlin; [Lefèvre], Londres; Lady Huntington, Grande-Bretagne; [Lefèvre], Londres; [Bignou], New York; D.W.T. Cargill, Lanark; *Glasgow City Art Collections* (Cargill Trust, 1950)

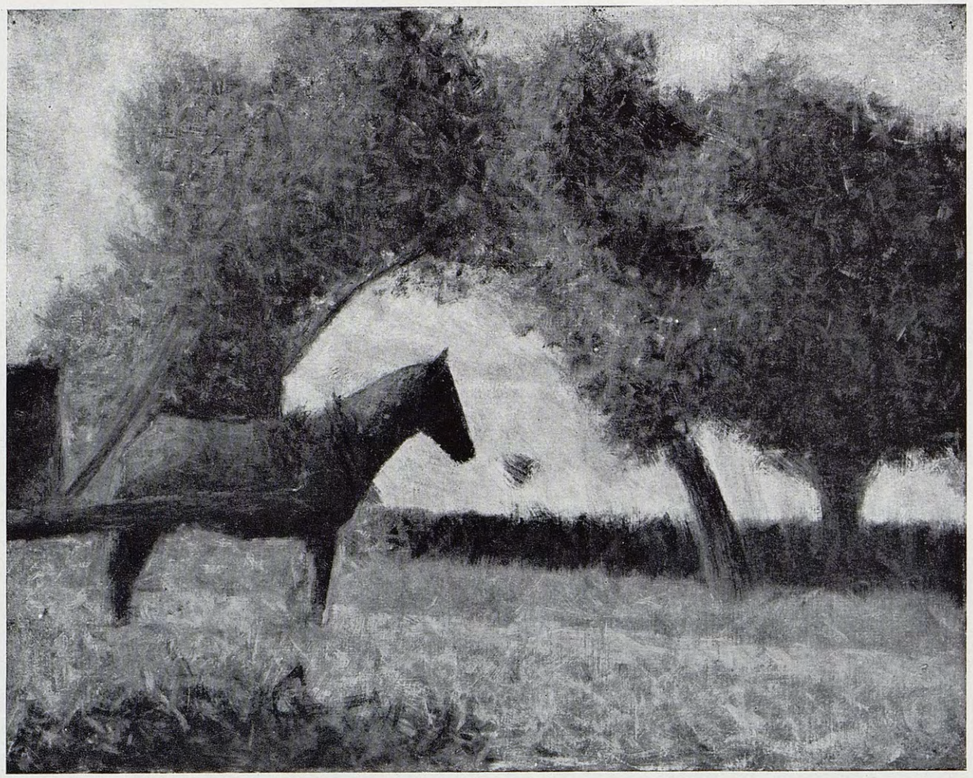
EXPOSITIONS :

Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 3 [?]; Lefèvre, Londres : *Boudin*, 1936, N° 33 *(ill.)*; Lefèvre, Londres : *Corot*, 1936, N° 44; Bignou, New York, 1940, N° 11 *(ill.)*; Toronto Art Gall., 1940, N° 108; Bignou, New York, nov. 1942, N° 15; Dalzell Hatfield, Los Angeles, 1942, p. 7 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Coquiot : *S.*, 1924, p. 245; Laver, 1937, pl. 131; Rewald : *S.*, 1948, p. 34 *(ill.)*; Laprade : *S.*, 1951, p. 12 *(ill.)*; Glasgow Art Gall. : *French Paintings*, 1953, p. 46 *(ill.)*

Photo Bignou, New York

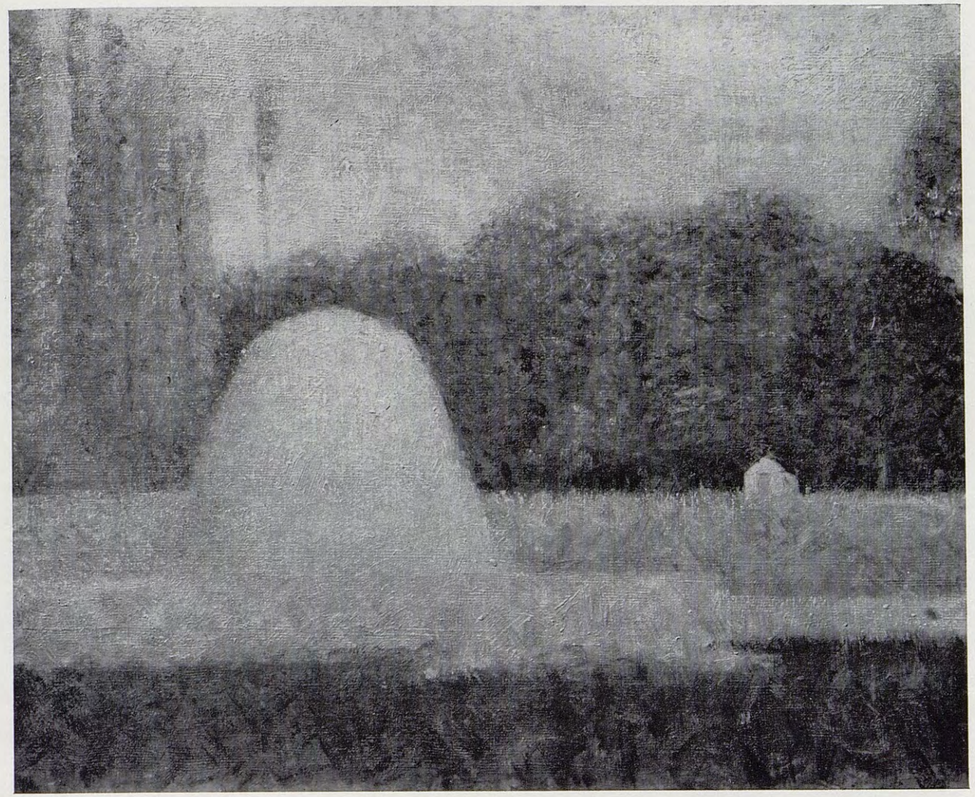


31. — CHEVAL DANS UN CHAMP, c. 1882

Huile sur toile, 32,4×41 cm.

COLLECTIONS :
Félix Fénéon, Paris; [Percy Moore Turner], Londres; *Solomon R. Guggenheim Museum, New York*

Photo Guggenheim Museum



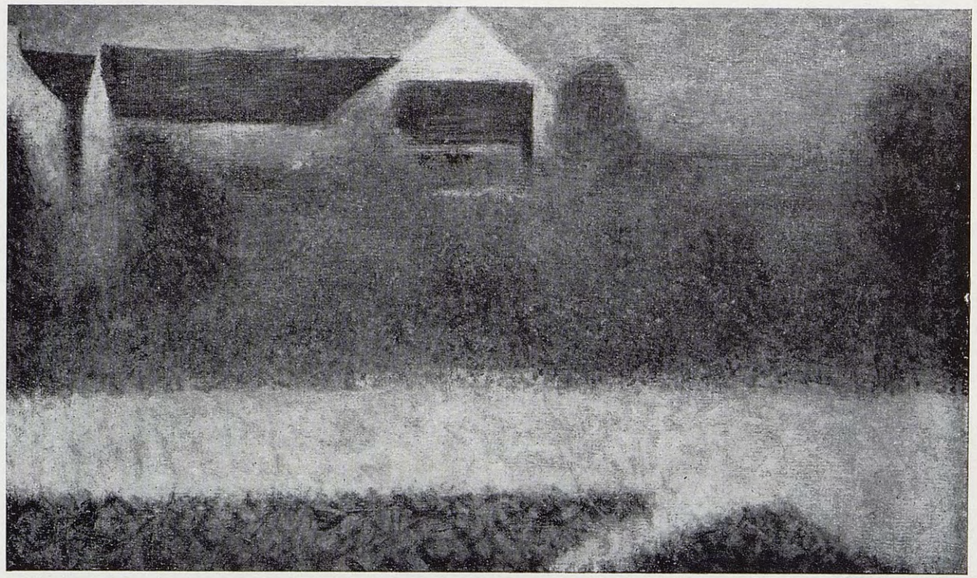
32. — MEULE, c. 1882

Huile sur toile, 32,4×45,7 cm.

COLLECTIONS :
Marie Berthe Appert, Paris; Louise Appert Roussel, Paris; *collection particulière, Paris*

EXPOSITIONS :
Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 156; Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 1

Photo Wildenstein



33. — MAISONS ET JARDIN, c. 1882

Huile sur toile, 27,6×46,3 cm.

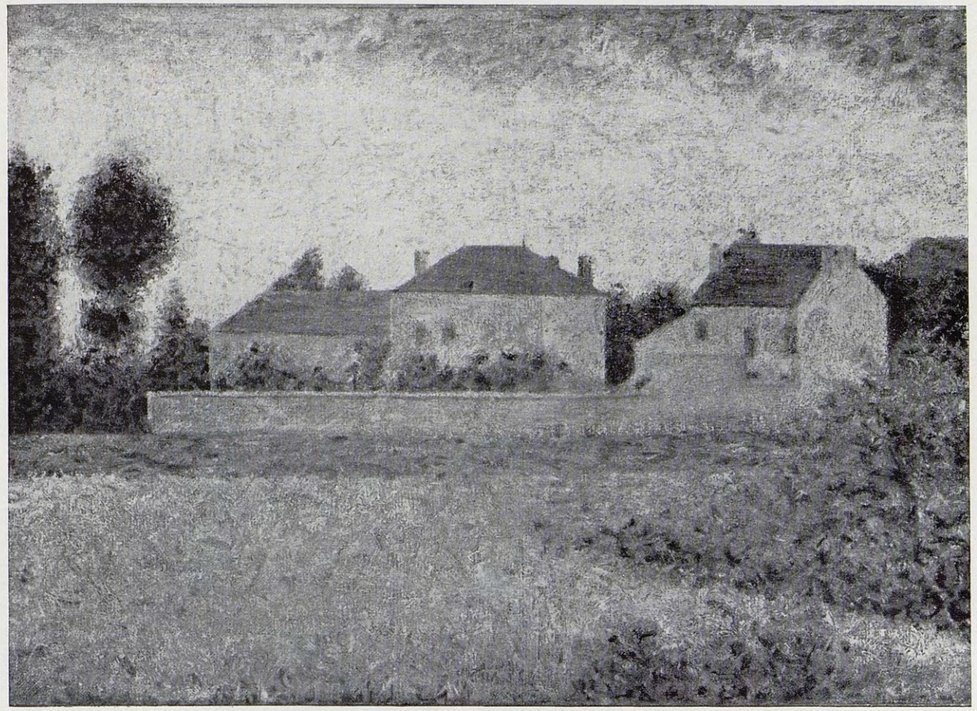
COLLECTIONS :

Appert, Paris; Hofflinger, Paris; Galtier, Paris; *collection particulière, New York*

COMMENTAIRE :

« C'est par une interprétation inédite et savante de l'accord des masses dans l'espace, enfin par le plus poétique instinct des confidences de l'ombre et de la grisaille, que s'impose à nous le subtil génie de Seurat. » (Focillon : Delacroix et l'art moderne, *Revue de l'Art ancien et moderne*, janv. 1930 ; ce passage n'a pas été écrit spécifiquement pour ce tableau.)

Photo Wildenstein



34. — VILLE D'AVRAY, MAISONS BLANCHES, c. 1882

Huile sur toile, 33×46,4 cm.

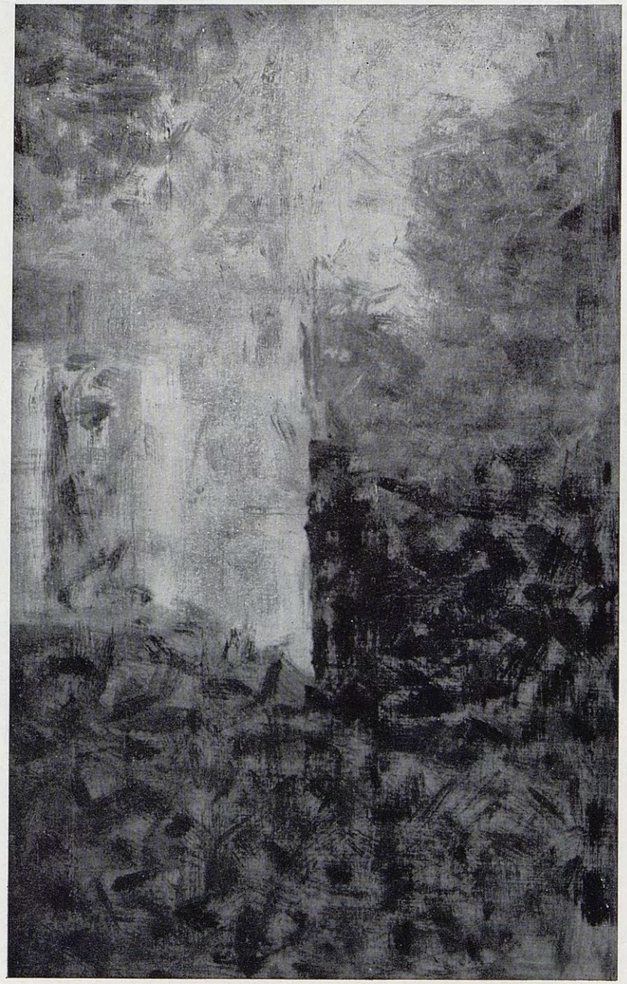
COLLECTIONS :

Eugène Garlot, Paris; [Lefèvre], Londres; [Bignou], New York; Mrs. A. Chester Beatty, Londres; *Sir A. Chester Beatty* — prêté à la National Gallery, Londres (depuis 1955)

EXPOSITIONS :

Bignou, New York, 1937, N° 8; Lefèvre, Londres, 1946, N° 49

Photo National Gallery, Londres



35. — MUR ROSE DANS LA VERDURE,
ou ANGLE D'UNE MAISON, c. 1882

Huile sur bois, 24,1 × 14,6 cm.

Collections :
Félix Fénéon, Paris; Vente Fénéon, Drouot, Paris, 30 mai 1947, N° 102 *(ill.)*, (100.000 francs); [Bignou], Paris; [Knoedler], New York; propriétaire actuel inconnu

Expositions :
Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 28; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 11

Littérature :
Coquiot : *S.*, 1924, p. 246

Photo Knoedler, New York

36. — MAISON AU RAINCY, c. 1882

Huile sur bois, c. 24 × 17 cm.

Collections :
Appert, Paris; *collection particulière, Paris*

Exposition :
Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 17

Photo Wildenstein

37. — CHAMPS A BARBIZON, c. 1882

Huile sur bois, 15,9×24,1 cm.

COLLECTIONS :

Paul Signac (?); [Hessel], Paris; [Pierre Matisse], New York (de 1928 à 1958); *Mr. & Mrs. Julian I. Raskin, Scarsdale, N. Y.*

EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 210 (hors catalogue); Providence, R.I., 1942, N° 65; Wildenstein, New York : *S.*, 1953, N° 11; Modern Art, New York : *S.*, 24 mars-11 mai 1958 (hors catalogue)

Photo Matisse, New York

38. — PAYSANS ENFONÇANT DES PIEUX, c. 1882

Huile sur bois, 14,9×25 cm.

COLLECTIONS :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 70; J. et P. Puybonnieux, Paris; [Wildenstein], New York; *Mrs. Arthur Lehman, New York* (depuis 1959)

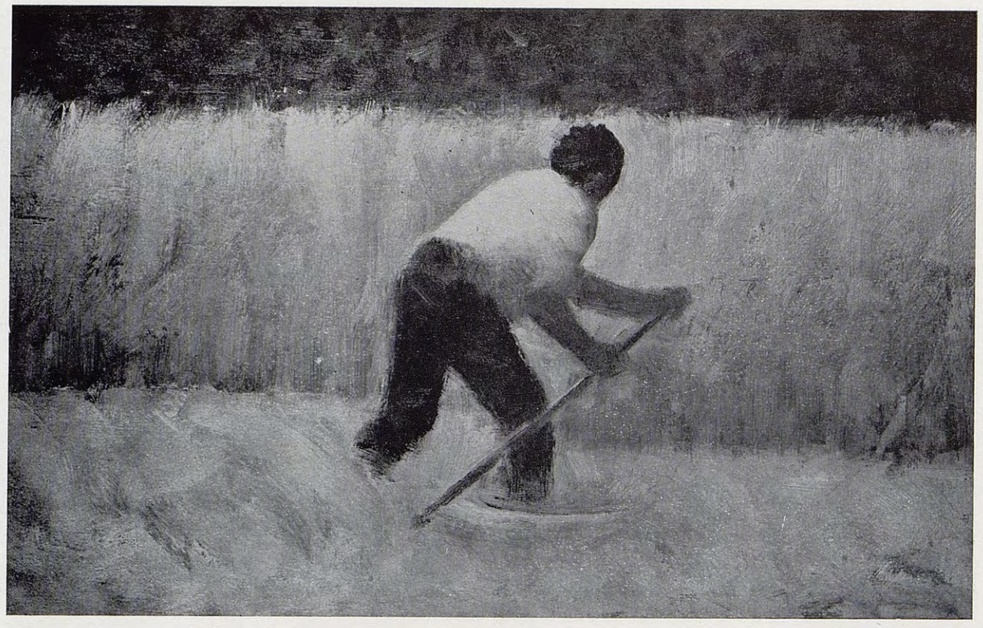
EXPOSITIONS :

Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 165; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 32

LITTÉRATURE :

Laprade : *S.*, 1945, pl. 2.

Photo Wildenstein



39. — LE FAUCHEUR, c. 1882

Huile sur bois, 16,5 × 25,1 cm.

COLLECTIONS :

Félix Fénéon, Paris; [Vollard], Paris; [Knoedler], New York; Joseph Stransky, New York; [Wildenstein], New York; *Mr. & Mrs. Robert Lehman, New York*

EXPOSITIONS :

Modern Art, New York, 1929, N° 63 *(ill.)*; Worcester, 1933-34; Wildenstein, Londres, 1936, N° 14; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 42; Toronto, 1940, N° 109; Los Angeles, 1941, N° 43; Dayton, 1945, N° 11; Wildenstein, New York : *Pissarro*, 1945, N° 66; Colorado Springs, 1946; Wildenstein, New York, 1948, N° 45; Knoedler, New York : *S.*, 1949, N° 1 *(ill.)*; Paris : *Lehman*, 1957, N° 78; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 50; Cincinnati : *Lehman*, 1959, N° 161 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Private Coll. of Josef Stransky, *Art News*, 16 mai 1931, p. 88, 98 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1943, pl. 48; Rewald : *S.*, 1949, p. 1 *(ill.)*

Photo Wildenstein

40. — LE JARDINIER, c. 1882

Huile sur toile, 38,1 × 46,4 cm.

COLLECTIONS :

[Vollard], Paris; [Sam Salz], New York; William Weinberg, Scarsdale, N. Y.; Vente Weinberg, Sotheby, Londres, 10 juil. 1957, N° 38 *(ill.)*, (£ 22.000); propriétaire actuel inconnu

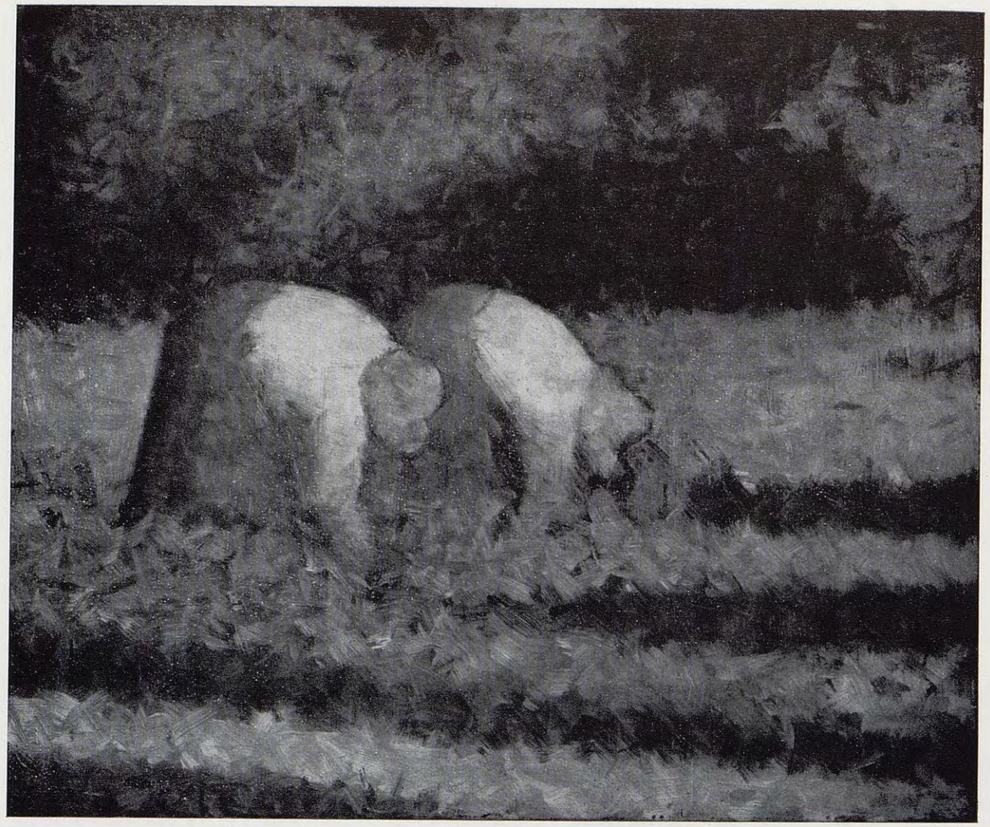
EXPOSITIONS :

Knoedler, New York : *S.*, 1949, N° 6 *(ill.)*; Wildenstein, New York : *S.*, 1953, N° 1

LITTÉRATURE :

Rewald : *S.*, 1946, opp. p. 82 *(ill., couleurs)*; Rewald : *S.*, 1948, opp. p. 32 *(ill., couleurs)*; Laprade : *S.*, 1951, p. 30 *(ill.)*

Photo Sotheby, Londres



41. — PAYSANNES AU TRAVAIL, c. 1882

Huile sur toile, 38,5 × 46,5 cm.

COLLECTIONS :

Félix Fénéon, Paris (en 1938) ; *Solomon R. Guggenheim Museum, New York*

EXPOSITIONS :

Brummer, New York : *S.*, 1924, N° 5 [?] ; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 13 ; Leicester, Londres, 1938, N° 32 [?] ; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 21

LITTÉRATURE :

Herbert : S., *Burl. Mag.*, mai 1958, p. 150, pl. 8

COMMENTAIRE :

« ... it exhibits a new use of color. The light green foliage has strokes of yellow and orange indicating reflected and partially absorbed sunlight, while the straw-colored hats have some blue to heighten its complementary orange. Rood's theory is not consistently applied, however, for there are still earth colors in this canvas and not all hues are divided scientifically. The large criss-cross brush-strokes make it clear that Seurat was following the advice of Blanc and Delacroix, that a vibration, not a fusion of color is the goal. » (Herbert : Seurat in Chicago and New York, *Burlington Magazine*, mai 1958, p. 150)

Photo Guggenheim Museum

42. — L'HOMME A LA HOUE, c. 1882

Huile sur toile, 46 × 55,8 cm.

COLLECTIONS :

Mme J. D. (en 1908) ; P... ; Fénéon, Paris ; *Solomon R. Guggenheim Museum, New York*

EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 29 ; Durand-Ruel, Paris, 1934, N° 56 ; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 28 ; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 34 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Cousturier : S., *Art Décoratif*, 20 juin 1912, p. 359 *(ill.)* ; Sacs : Lluminisme, *Vell i Nou*, 1er mars 1918, p. 90 *(ill.)* ; Rewald : *S.*, 1943, pl. 51 ; Laprade : *S.*, 1945, pl. 18 ; Rewald : *S.*, 1948, p. 32 *(ill.)* ; Venturi : *Imp. & Symb.*, 1950, pl. 143 ; Laprade : *S.*, 1951, p. 31 *(ill.)* ; Venturi : *De Manet*, 1953, p. 190, 192 *(ill.)*

Photo Guggenheim Museum

43. PAYSAGE ROSE, c. 1882

Huile sur bois — séparé du *Paysage à la tourelle* (voir N° 106), après 1932, 15,6×24,8 cm.
Signé en bas à gauche par Luce : G. Seurat

COLLECTIONS :

Alexandre Natanson, Paris; Vente Natanson, Drouot, Paris, 16 mai 1929, N° 105 (40.000 francs avec l'autre côté); Gaston Lévy, Paris; Vente G(aston) L(évy), Drouot, Paris, 17 nov. 1932, N° 106 (avec l'autre côté — 8.000 francs) ; Victor Bossuat, Paris (à partir de 1932) ; *collection particulière, Paris*

EXPOSITIONS :

Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 73; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 23

Photo Wildenstein

44 a. — ÉTUDE POUR LE « PETIT PAYSAN EN BLEU » ou « LE JOCKEY », 1882

Dessin au crayon Conté 33,5 x 25 cm.
Collection particulière, Suisse.
Photo Routhier, Paris

44. — PETIT PAYSAN EN BLEU ou LE JOCKEY, 1882 (F.)

Huile sur toile, 45,7×38,1 cm.

COLLECTIONS :

Félix Fénéon, Paris; Vente Fénéon, Drouot, Paris, 4 déc. 1941, N° 72 *(ill.)*, (385.000 francs); *Paul Pétridès, Paris* (depuis 1941)

EXPOSITIONS :

Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 4; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 9; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 2; Brummer, New York : *S.*, 1924, N° 2; Bernheim-Jeune, Paris, 1934, N° 62; Leicester, Londres, 1935, N° 105; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 12; Aktuaryus, Zurich, 1937; Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 2

LITTÉRATURE :

Bull. de la Vie Artistique, nov. 1921, p. 55 *(ill.)*; Coquiot : *S.*, 1924, p. 245; Kahn, *Merc. de France*, 15 nov. 1934, p. 166; *Galerie & Sammler*, 1937, 8-9, couverture *(ill.)*; Laprade : *S.*, 1945, opp. pl. 30 *(ill., couleurs)*; Laprade : *S.*, 1951, p. 15 *(ill., couleurs)*

Photo Pétridès

45. — PAYSAN A LA HOUE, c. 1882

Huile sur bois, 14,6 × 24,1 cm.

COLLECTIONS :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 58; J. et P. Puybonnieux, Paris (jusqu'en 1956); [Wildenstein], New York; *Mr. & Mrs. Paul Mellon, Upperville, Virginia*

EXPOSITIONS :

Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 163; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 30

Photo Wildenstein

46. — CASSEUR DE PIERRES, c. 1882

Huile sur bois, 14,6 × 24,1 cm.

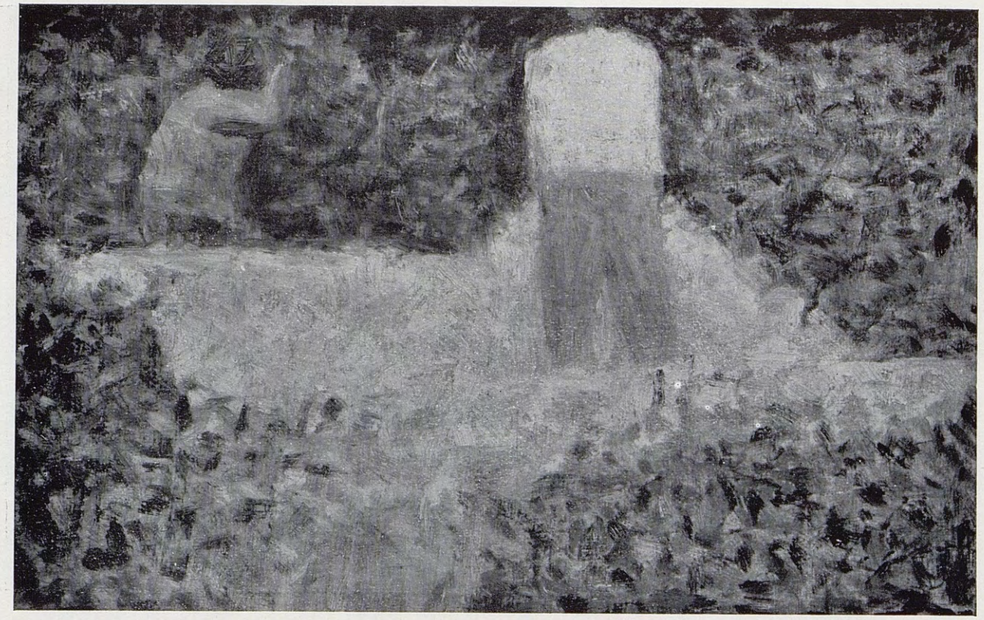
COLLECTIONS :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 4; J. et P. Puybonnieux, Paris (jusqu'en 1956); [Wildenstein], New York; *Mr. & Mrs. Paul Mellon, Upperville, Virginia*

EXPOSITIONS :

Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 164; South Hadley, Mass, Dwight Art Memorial, 1956, N° 25; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 28

Photo Wildenstein



47. — CASSEURS DE PIERRES, c. 1882

Huile sur bois, 16,2 × 25,1 cm.

COLLECTIONS :
Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 13 ; Levasseur, France; *collection particulière, New York*

Photo Wildenstein

48. — JARDINIER ou L'HOMME AU PANIER, c. 1882

Huile sur bois, 15,9 × 24,4 cm.

COLLECTIONS :
Collection particulière, Paris; Louis Vauxcelles, Paris; [Rodrigues-Henriques], Paris (1928-29); *Miss Adelaide Milton de Groot* — prêté au Metropolitan Museum of Art, New York

EXPOSITION :
Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 33

LITTÉRATURE :
Basler, *Amour de l'Art*, sept. 1930, p. 363 *(ill.)*

Photo Metropolitan Museum

49. — CASSEUR DE PIERRES A LA BROUETTE, 1882

Huile sur bois, 16,2×25,4 cm.
Signé en bas à droite : Seurat (cachet)

COLLECTIONS :

Félix Fénéon, Paris; Georges Lévy, Paris; [Bignou], New York; [Lefèvre], Londres; *Phillips Collection, Washington, D. C.*

EXPOSITIONS :

McLellan, Glasgow : *French*, 1927, N° 40; Bignou, New York, 1940, N° 12; Phillips, Washington, 1941, N° 31; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 22

LITTÉRATURE :

Rewald : *S.*, 1949, p. 3 *(ill.)*; *Phillips Cat.*, 1952, N° 91 *(ill.)*

Photo Woltz, Washington

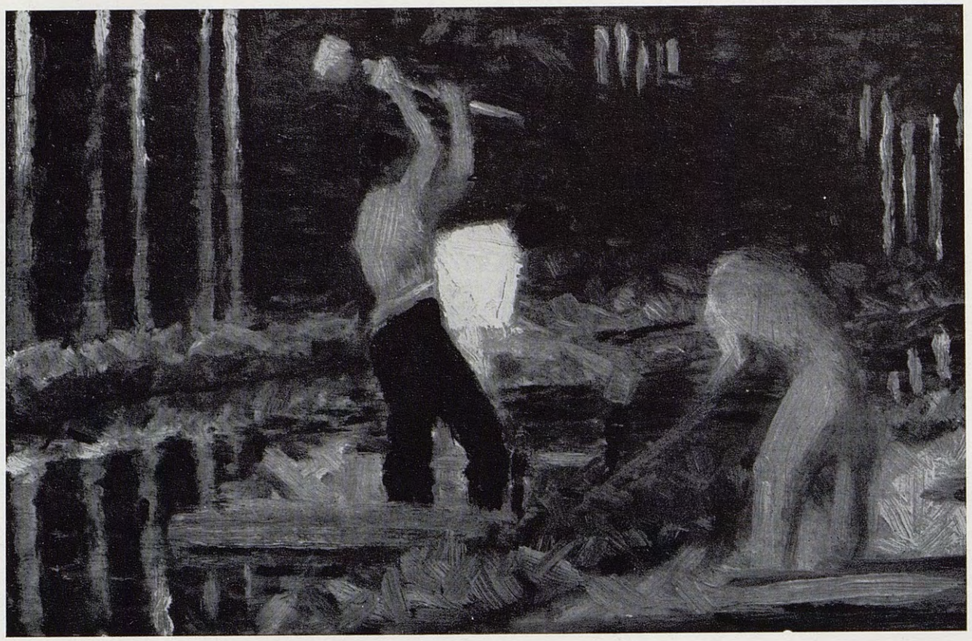
50. — TERRASSIER, c. 1882

Huile sur bois, 15,9×25,1 cm.

COLLECTIONS :

Levasseur, France; *collection particulière, New York*

Photo Wildenstein



51. — HOMMES ENFONÇANT DES PIEUX, c. 1882

Huile sur bois, 17,1 × 25,4 cm.

COLLECTIONS :

Arsène Alexandre, Paris; [Flechtheim], Berlin; Comte Kessler, Weimar; *The Hon. & Mrs. W. Averell Harriman, Arden, New York* (depuis 1932)

EXPOSITIONS :

Renaissance, Chicago : *S.*, 1935, N° 6; San Francisco, 1938, N° 27

LITTÉRATURE :

Bulliet, 1936, pl. 27

Photo Oliver Baker, New York

52. — PERSONNAGE DANS UN PRÉ, c. 1882

Huile sur bois, 15,8 × 25,4 cm.

COLLECTIONS :

Fabre, Paris (jusqu'en 1938); *Georges Renand, Paris*

LITTÉRATURE :

Laprade : *S.*, 1945, Ftspce. *(ill., couleurs)*; Laprade : *S.*, 1951, p. 13 *(ill., couleurs)*

Photo Wildenstein

53. — BALAYEUR, c. 1882

Huile sur bois, 16,2 × 25 cm.

COLLECTIONS :
A. J. Honig; Dr. Albert Charpentier; propriétaire actuel inconnu

LITTÉRATURE :
Édouard-Joseph : *Dictionnaire*, 1934, 3, p. 295 *(ill.)*

54. — LISIÈRE DE BOIS, PRINTEMPS, c. 1882

Huile sur bois, 15,5 × 24,7 cm.

COLLECTIONS :
Félix Fénéon, Paris; Vente Fénéon, Drouot, Paris, 30 mai 1947, N° 98 *(ill.)*, (505.000 francs); *collection particulière, Paris*

EXPOSITIONS :
Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 9; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 56; Seligmann, Paris, 1938, N° 136; Kaganovitch, Paris, 1950, N° 39

55. — FIGURE MASSIVE DANS UN PAYSAGE, c. 1882

Huile sur bois, 15,5 × 25 cm.

COLLECTIONS :
Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 36; Victor Bossuat, Paris; *collection particulière, France*

EXPOSITIONS :
Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 24; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 53

Photo Wildenstein

56. — CHEVAL PRÈS D'UNE BARRIÈRE, c. 1882

Huile sur bois, 16,2 × 25,1 cm. *Collection Cannu, France* (détruit)

N'a pu être reproduit

57. — VACHE DANS UN PRÉ, c. 1882

Huile sur bois, 16,1 × 25 cm.

COLLECTIONS :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 59; J. et P. Puybonnieux, Paris; *Wildenstein & Co., New York*

EXPOSITION :

Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 166

Photo Wildenstein

58. — VACHES DANS UN PRÉ, c. 1882

Huile sur bois, 15,5 × 24 cm.

Photo communiquée par le propriétaire

COLLECTIONS :

Collection particulière, Paris; *collection particulière, France*

59. — DANS LA RUE, c. 1882

Huile sur bois, 15,7 × 24,7 cm.

Collections :

Léon Appert, Paris (jusqu'en 1900); Octave Mirbeau, Paris; Vente Mirbeau, Durand-Ruel, Paris, 24 févr. 1919, N° 51 (250 francs); John Quinn, New York (jusqu'en 1926); Nicol, Paris; [A. Daber], Paris; William Weinberg, Scarsdale, N. Y.; Vente Weinberg, Sotheby, Londres, 10 juil. 1957, N° 40 *(ill.)*, (£ 5.500); *T. P. Grange, Londres*

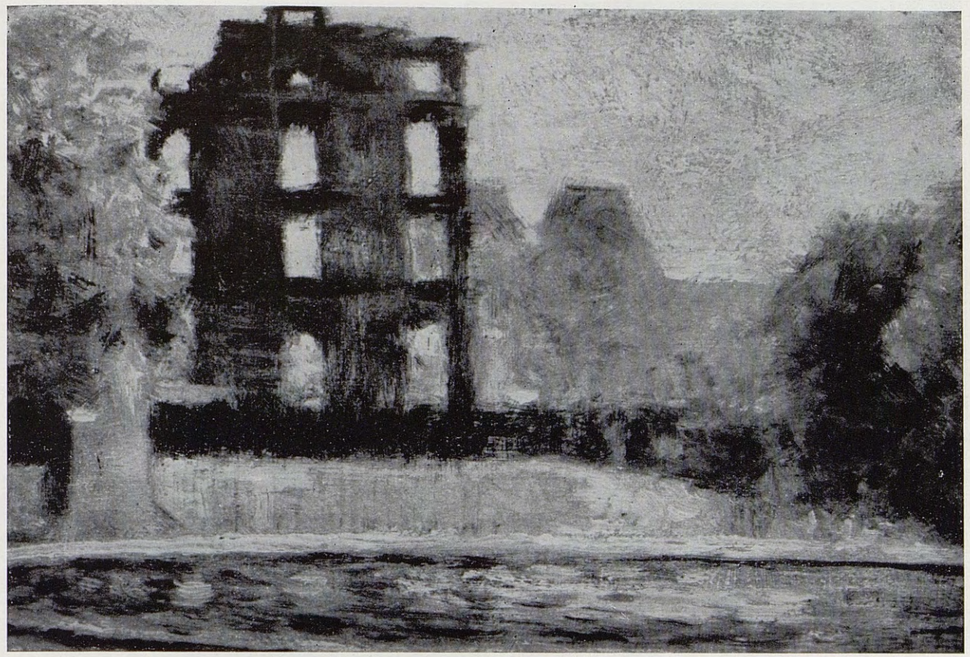
Expositions :

Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 19; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 60

Littérature :

Coquiot : *S.*, 1924, p. 247; *Cat. Quinn*, 1926, p. 15 [?] *(Street Figures)*

Photo Sotheby, Londres



60. — RUINES DES TUILERIES, 1882 (F.)

Huile sur bois, c. 15 × 24 cm.

Collections :

Alexandre Natanson, Paris; [Bernheim-Jeune], Paris; *collection particulière, Suisse*

Expositions :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 11; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 6

Littérature :

Coquiot : *S.*, 1924, p. 245

61. — EFFET DE NEIGE, 1882-84 (F.)

Huile sur bois, 16,2 × 25,1 cm.

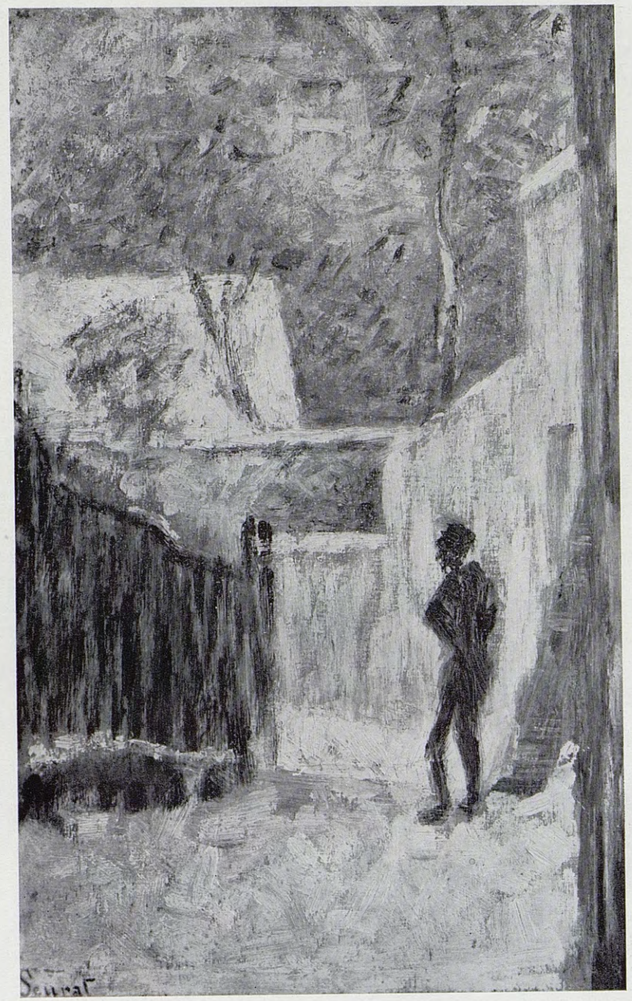
COLLECTIONS :

Alexandre Natanson, Paris; Vente Natanson, Drouot, Paris, 16 mai 1929, N° 104 *(ill.)*, (20.000 francs); Félix Fénéon, Paris; Vente Fénéon, Drouot, Paris, 30 mai 1947, N° 96 *(ill.)*, (204.000 francs); Duc de Mouchy; Comtesse de Ganay, Paris; collection particulière, Paris; *Huguette Berès, Paris*

EXPOSITIONS :

Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 10; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 57 [?]; Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 8

Photo Wildenstein



62. — RUE SAINT-VINCENT, NEIGE, 1883 (F.)

Huile sur bois, 15,7 × 25 cm.
Signé en bas à gauche : Seurat

COLLECTIONS :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 876; Paul Alexis, Paris (?); Maximilien Luce, Paris; Frédéric Luce, Paris; *collection particulière, Suisse*

EXPOSITION :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 12

LITTÉRATURE :

Leblond-Zola, *Merc. de France*, 1er mars 1939, p. 299 [?]

Photo Wildenstein

63. — LE PEINTRE AMAN-JEAN EN PIERROT, 1883 (F.)

Huile sur bois, 25,4 × 16,5 cm.

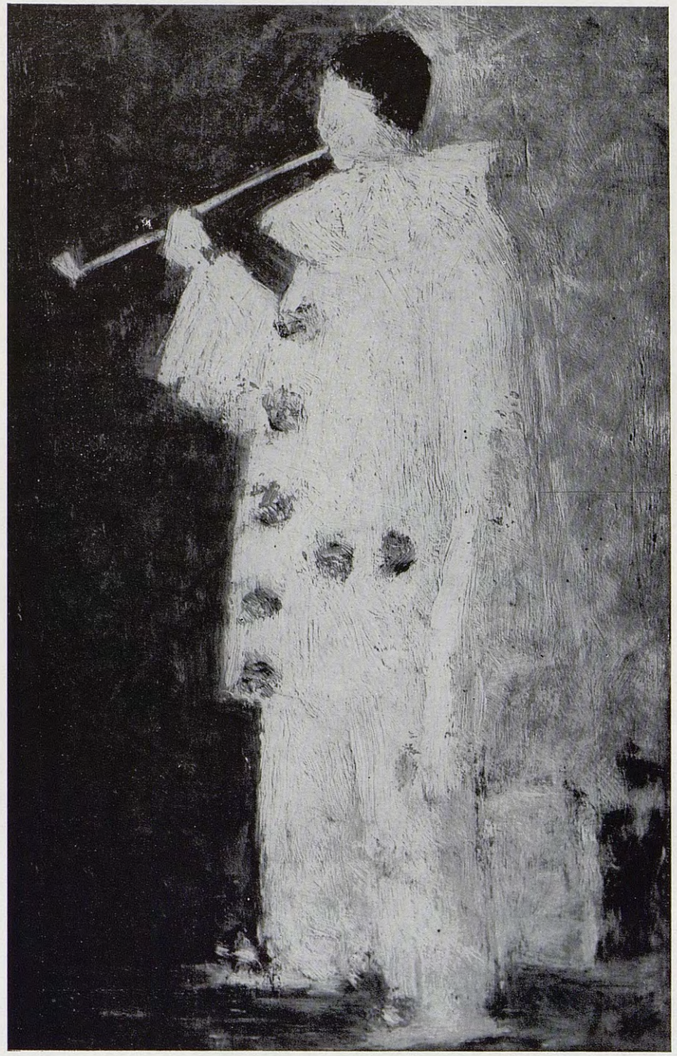
COLLECTIONS :

M. A. L.; Paul Signac, Paris (en 1908); *collection particulière, Paris*

EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 20; Paris : *Indépendants*, 1926, N° 3216; Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 69; Paris : *Fauvisme*, 1951, N° 15

Photo Wildenstein



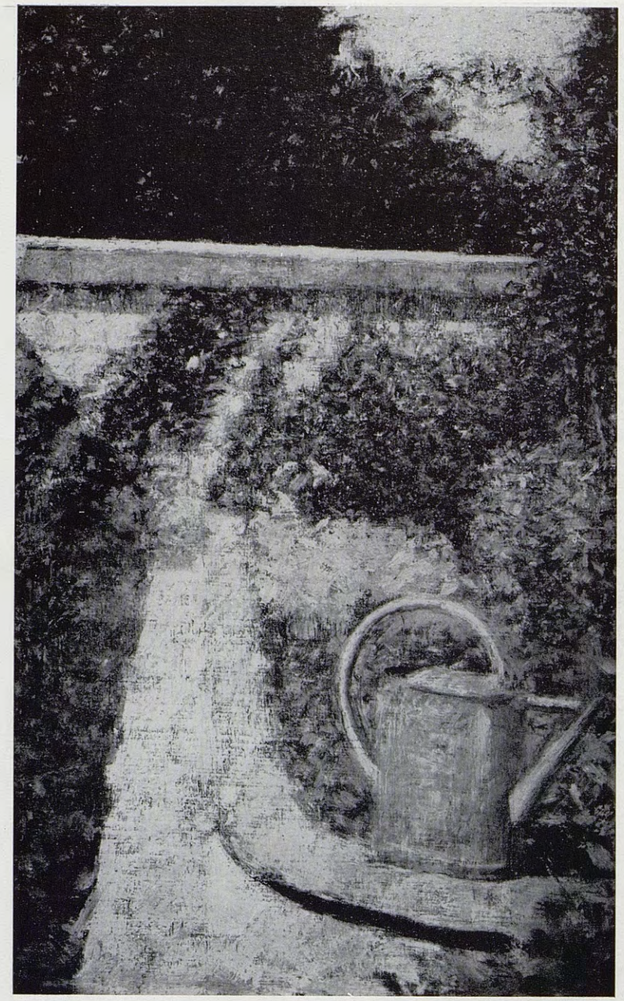
64. — PIERROT A LA PIPE BLANCHE (AMAN-JEAN), 1883

Huile sur bois, 15,9 × 24,8 cm.
Signé en bas à gauche : Seurat

COLLECTIONS :

Paul Alexis, Paris; *collection particulière, France*

Photo L. Borel



65. — L'ARROSOIR ou JARDIN AU RAINCY, c. 1883

Huile sur bois, 24,4 × 15,5 cm.

COLLECTIONS :

Léon Appert, Paris; Maurice Appert, Paris; Marcelin, Paris (jusqu'en 1956); Vente M. M., Drouot, Paris, 31 mai 1956, N° 25 *(ill.)*, (5.100.000 francs); *Paul Rosenberg & Co., New York* (depuis 1956)

EXPOSITIONS :

Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 160; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 75; Paris : *Fauvisme*, 1951, N° 16; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 35

LITTÉRATURE :

Laprade : *S.*, 1945, opp. p. 36 *(ill., couleurs)*; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 10; Laprade : *S.*, 1951, p. 19 *(ill., couleurs)*; Homer : *S.*, *Connoisseur*, mai-sept. 1958, p. 60, 61 *(ill.)*

COMMENTAIRE :

« Also, small, irregular strokes of bright colour, recalling Monet, were adopted in some of Seurat's diminutive panels of independent landscape themes. » (Homer : Seurat's Formative Period — 1880-1884, *The Connoisseur*, mai-sept. 1958, p. 60).

Photo Rosenberg & Co., New York

66. — FORÊT DE BARBIZON, 1883 (F.)

Huile sur bois, 20,9 × 30,5 cm.
Signé en bas à droite : Seurat (cachet)

COLLECTIONS :

Félix Fénéon, Paris; Israël, Paris; [Wildenstein], New York; *Alex M. Lewyt, New York* (depuis 1955)

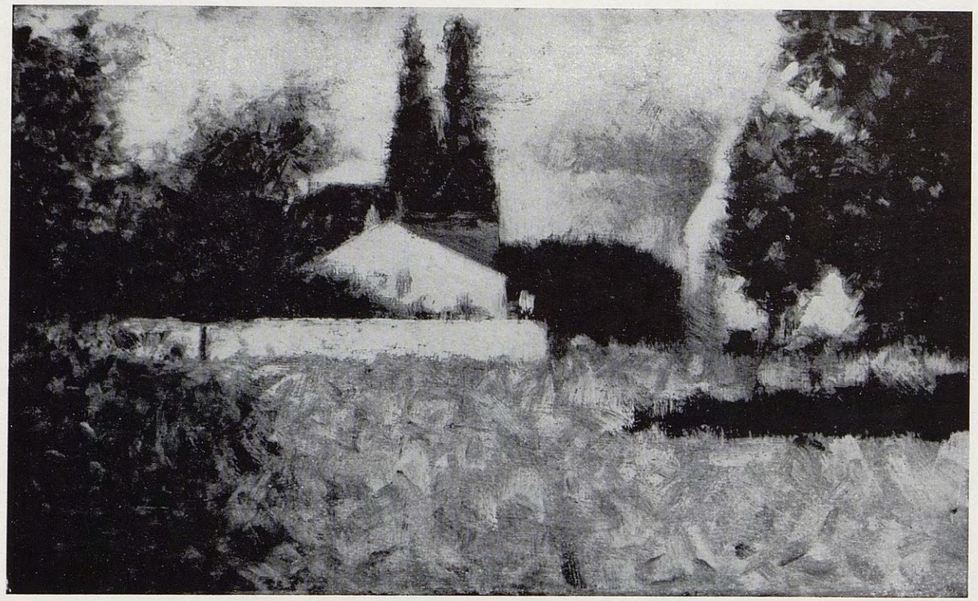
EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 16; Wildenstein, New York : *S.*, 1953, N° 12

LITTÉRATURE :

Laprade : *S.*, 1945, pl. 9

Photo Wildenstein



67. — MAISON DANS LES ARBRES, c. 1883

Huile sur bois, 16,5 × 25,4 cm.

COLLECTIONS :

[Percy Moore Turner], Londres; [Lefèvre], Londres; W. McInnes, Glasgow; *Glasgow City Art Collections* (Legs McInnes, 1944)

EXPOSITION :

Glasgow, 1943, N° 42

LITTÉRATURE :

Glasgow Art Gall. : *French Paintings*, 1953, p. 47 *(ill., couleurs)*

Photo Glasgow Art Gallery

68. — PAYSAGE AUX ENVIRONS DE PARIS, c. 1883

68. — PAYSAGE AUX ENVIRONS DE PARIS, c. 1883

Huile sur bois, 17,1 × 26 cm.
Signé en bas à gauche : Seurat

COLLECTIONS :

[Vollard], Paris (?) ; Paul Signac, Paris; [Sam Salz], New York; *Alex M. Lewyt, New York*

EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 19; Wildenstein, New York : *S.*, 1953, N° 2

LITTÉRATURE :

Signac : Journal (1898-99), *Gaz. des B.-A.*, juil.-août 1953, p. 35 *(ill.)*, p. 37, note 5

COMMENTAIRE :

« Vollard vient pour m'acheter mes Cézanne. Je refuse de lui vendre le plus grand, mais je consent à lui changer la petite nature morte et c'est avec joie que je rapporte un joli petit Renoir... deux aquarelles de Jongkind, et un Seurat du début de la division, qui était à la traine depuis des mois dans la boutique de Vollard. » (Journal inédit de Paul Signac — 23 déc. 1898 — *Gazette des Beaux-Arts*, juil.-août 1953, p. 37.) [Il s'agit probablement de ce tableau]

Photo Wildenstein

69. — CHAMP DE BLÉ, c. 1883

Huile sur bois, 15,5 × 24,8 cm.

COLLECTIONS :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 64; Pierre Olin, Belgique; Henry van de Velde, Bruxelles; [Wildenstein], Londres (jusqu'en 1937); *R. J. Sainsbury, Londres* (depuis 1937)

EXPOSITION :

Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 43

Photo Alfred Carlebach, Londres

70. — VERS LE BOURG, 1883 (F.)

Huile sur bois, 16,2 × 25,1 cm.

COLLECTIONS :

Félix Fénéon, Paris; *Georges Renand, Paris*

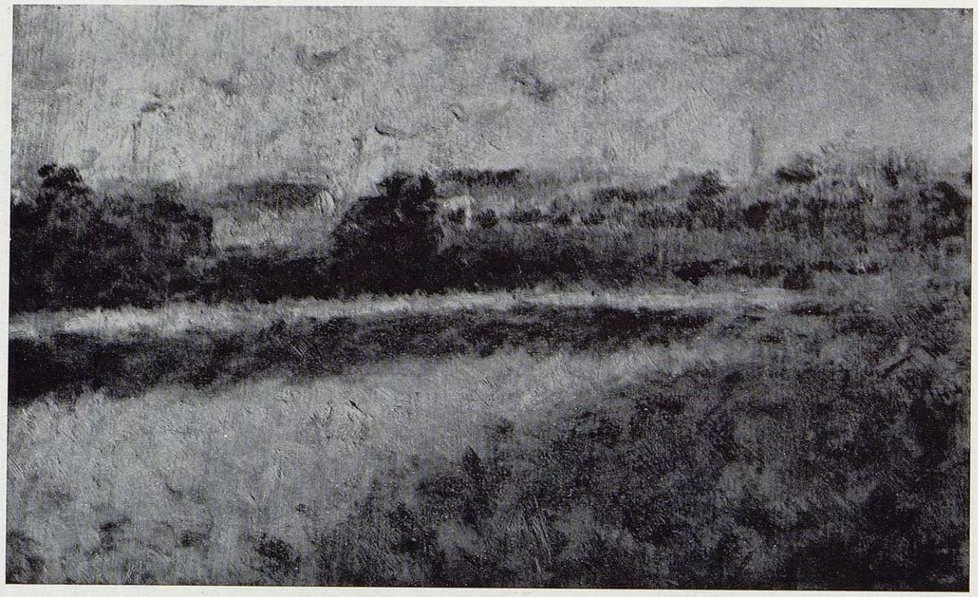
EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 13; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 8: Brummer, New York : *S.*, 1924, N° 13; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 19

LITTÉRATURE :

Coquiot : *S.*, 1924, p. 246; Laprade : *S.*, 1945, opp. pl. 24 *(ill., couleurs)*; Laprade : *S.*, 1951, p. 21 *(ill., couleurs)*

Photo Wildenstein



71. — USINES, 1883 (F.)

Huile sur bois, c. 16×25 cm.

COLLECTIONS :

Alexandre Natanson, Paris; [Bernheim-Jeune], Paris; propriétaire actuel inconnu

EXPOSITIONS :

Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 10; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 18; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 10

LITTÉRATURE :

Coquiot : *S.*, 1924, p. 246; Laprade : *S.*, 1945, pl. 12

Remarque : Ce panneau est un peu plus large — surtout à gauche — que n'apparaît sur la photo.

Photo Vizzavona, Paris

72. — CHAMPS, ÉTÉ, 1883 (F.)

Huile sur bois, c. 16×25 cm.

COLLECTIONS :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 53; Appert, Paris; P.; Félix Fénéon, Paris; Vente Fénéon, Drouot, Paris, 4 déc. 1941, N° 76 (170.000 francs); propriétaire actuel inconnu

EXPOSITIONS :

Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 21; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 17

LITTÉRATURE :

Coquiot : *S.*, 1924, p. 247; Laprade : *S.*, 1945, pl. 8

Remarque : Ce panneau est un peu plus large — surtout à droite — que n'apparaît sur la photo.

Photo Vizzavona, Paris

73. — MAISON, TOIT ROUGE, c. 1883

Huile sur bois, 16,2 × 25 cm.

COLLECTIONS :

[Bernheim-Jeune], Paris; [Independent], Londres (en 1925); Lord Ivor Spencer Churchill, Londres; Vente (Churchill), Drouot, Paris, 29 mai 1929, N° 56 *(ill.)*; Gaston Lévy, Paris; Vente G(aston) L(évy), Drouot, Paris, 17 nov. 1932, N° 105 *(ill.)*, (9.000 francs); Victor Bossuat, Paris (depuis 1932, légué au propriétaire actuel); *collection particulière, France*

EXPOSITIONS :

Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 78; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 21; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 51

LITTÉRATURE :

Burl. Mag. (Supplément), déc. 1925, N° 14 *(ill.)*

Photo Wildenstein

74. — PERSONNAGES DANS UN PRÉ, c. 1883

Huile sur bois, 15,2 × 24,8 cm.
Signé en bas à droite : Seurat (cachet)

COLLECTIONS :

[Bernheim-Jeune], Paris; [Lefèvre], Londres; [Wildenstein], New York; *collection particulière, Écosse*

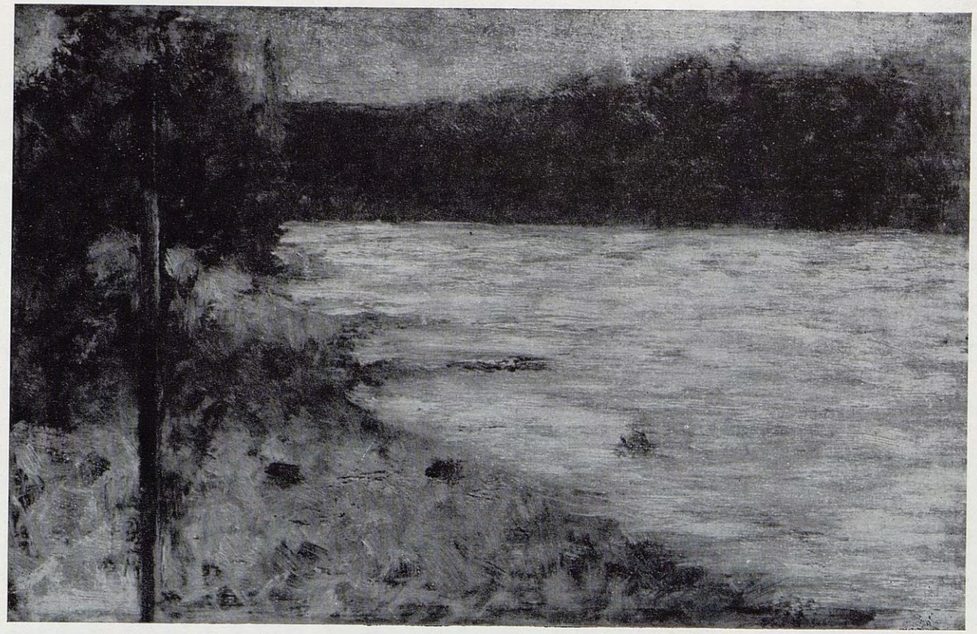
EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 33; Renaissance, Chicago : *S.*, 1935, N° 1; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 44; Leicester, Londres, 1938, N° 33; Lefèvre, Londres, 1949, N° 37

LITTÉRATURE :

Cousturier : *S.*, 1926, pl. 4; Rich : *S.*, 1935, p. 60, N° 18; Laprade : *S.*, 1945, pl. 6

Photo Wildenstein



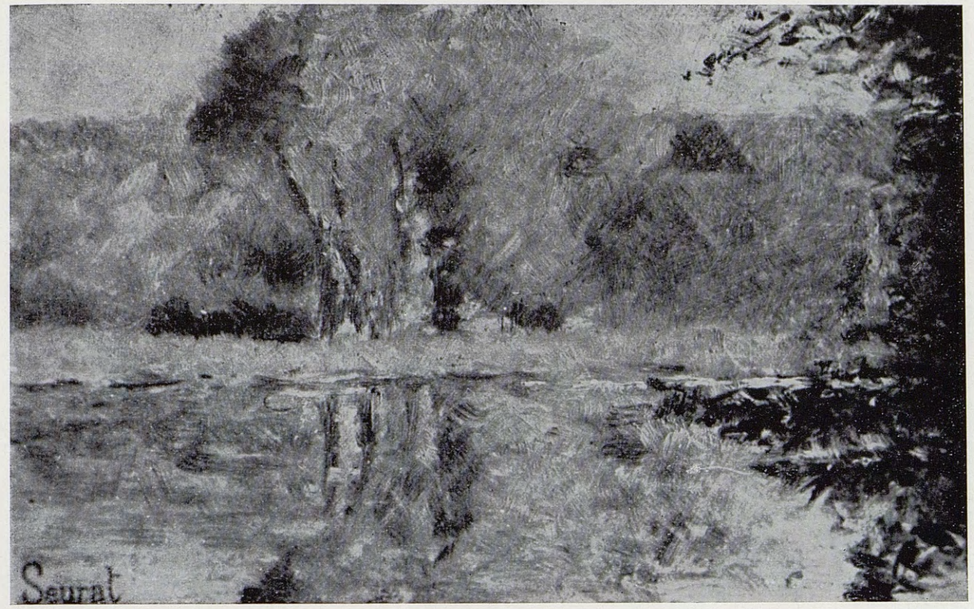
75. — JALON SUR LA BERGE D'UNE RIVIÈRE, c. 1883

Huile sur bois, 15,8×24,7 cm.

COLLECTIONS :

Collection particulière, Paris; [Charles Garibaldi], Paris (en 1949); Alfred Lambert, Paris; [Dubourg], Paris; [Sam Salz], New York; *Mr. & Mrs. Henry Ford II, Grosse Pointe Farms, Mich.* (depuis 1956)

Photo communiquée par Charles Garibaldi, Marseille



76. — LA RIVIÈRE, c. 1883

Huile sur bois, 15,5×24,4 cm.
Signé en bas à gauche : Seurat (cachet)

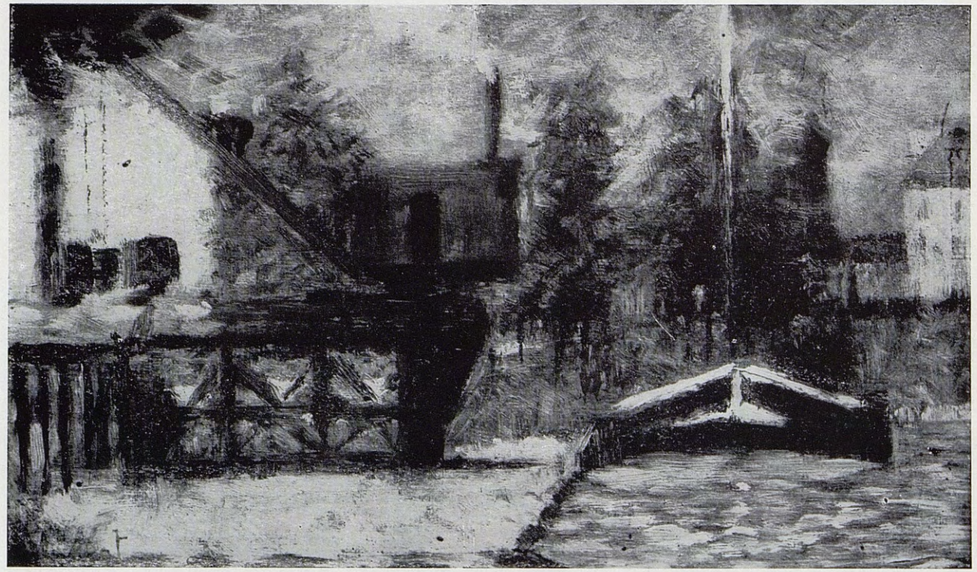
COLLECTIONS :

[Bernheim-Jeune], Paris; [Percy Moore Turner], Londres; propriétaire actuel inconnu

EXPOSITION :

R. A. Londres : *French*, 1932, N° 555

Photo communiquée par Lefèvre Gallery, Londres

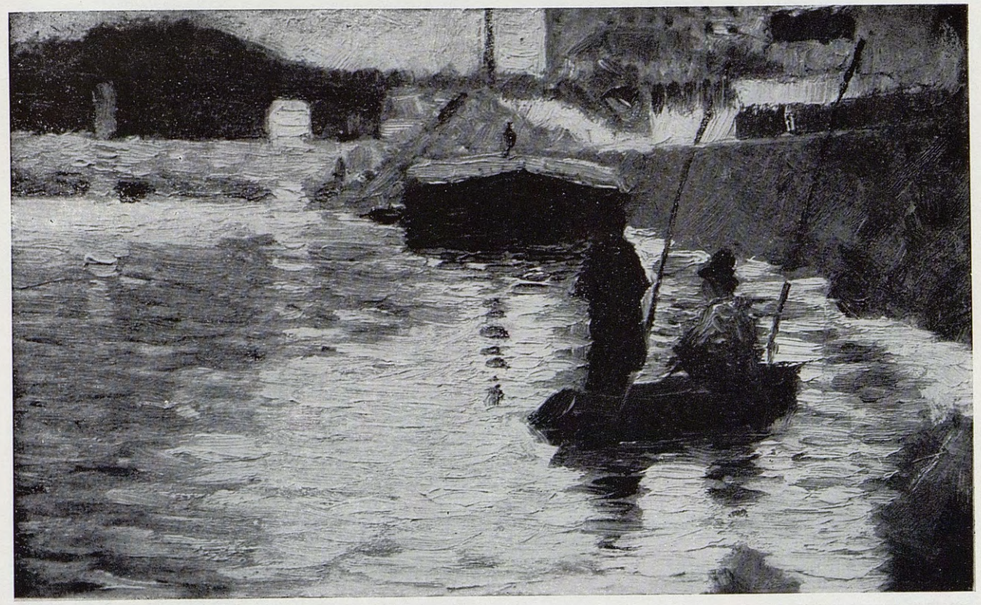


77. — PÉNICHE AMARRÉE, c. 1883

Huile sur bois (?)
Signé en bas à gauche : Seurat (cachet)

COLLECTION :
Propriétaire actuel inconnu

Photo Vizzavona, Paris



78. — PÊCHEURS PRÈS D'UN PONT, c. 1883

Huile sur bois, 15,2 × 24,1 cm.

COLLECTIONS :
Famille Appert (?) ; [Bernheim-Jeune], Paris; propriétaire actuel inconnu

EXPOSITION :
Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 49 *bis*

Photo Vizzavona, Paris

79. — PÊCHEUR DANS UN BATEAU AMARRÉ, 1883 (F.)

Huile sur bois, 16,5×24,8 cm.

COLLECTIONS :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 49; Émile Seurat, Paris; Félix Fénéon, Paris; [Barbazanges], Paris; [Georges Bernheim], Paris; [Hessel], Paris; Gaston Lévy, Paris; [Rosenberg], Paris; Samuel Courtauld, Londres (à partir de 1937) ; *Christabel Lady Aberconway, Londres*

EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 15; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 7; Brummer, New York : *S.*, 1924, N° 12; Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 70; Ottawa, 1934, N° 102; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 16; Rosenberg & Helft, Londres : *Ingres to van Gogh*, 1937, N° 30; Tate, Londres : *Courtauld*, 1948, N° 66 a; R. A., Londres : *Landscape*, 1949-50, N° 296; Orangerie, Paris : *Courtauld*, 1955, N° 47 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Coquiot : *S.*, 1924, p. 246; Laprade : *S.*, 1945, pl. 10; Cooper : *Courtauld*, 1954, p. 113, N° 61, pl. 49

Photo Home House Trustees, Londres

80. — PÊCHEURS A LA LIGNE, 1883

Huile sur bois, 16,2×24,8 cm.
Signé et daté en bas à droite : Seurat 83

COLLECTIONS :

Léon Appert, Paris (en 1886); Maurice Appert, Paris (en 1933); *Pierre Lévy, Troyes*

EXPOSITIONS :

Paris : 8e *Exposition*, 1886, N° 180; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1108; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 49; Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 161; Galerie de France, Paris : *S.*, 1942-43, N° 2; Lyon, 1949, N° 106 *(ill.)*; Charpentier, Paris, 1951, N° 170 *(ill.)*; Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 24; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 51 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Fèvre, *Revue de Demain*, mai-juin 1886, p. 149; Ajalbert, *Revue Moderne*, 20 juin 1886, p. 393; *République Française*, 17 mai 1886; Saunier, *Revue Indépendante*, avr. 1892, p. 40-41; Lhote : *S.*, 1922, pl. 14; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 5; Roger-Marx : *S.*, 1931, pl. 4; Rich : *S.*, 1935, p. 60, N° 19; Laprade : *S.*, 1945, pl. 13; Hildebrandt, *Aussaat*, 1947, 3-4, p. 100 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1949, p. 5 *(ill.)*; Goldwater : S., *Art Bull.*, juin 1951, p. 125; *Plaisir de France*, 1951, 163, p. 35 *(ill., couleurs)*; Herbert : S., *Burl. Mag.*, mai, 1958 p. 151, pl. 12

COMMENTAIRES :

« Dans un tout petit tableau, des pêcheurs à la ligne ont des silhouettes mélancoliques et d'encre violette sur un fond frigide et livide. Rien d'épais, de bourbeux comme dans les mers de M. Seurat, dans l'air de M. Camille Pissarro... » (Fèvre : L'Exposition des Impressionnistes, *La Revue de Demain*, mai-juin 1886, p. 149)

« De Seurat nous trouvons (N° 180 du catalogue) un minuscule tableau représentant deux pêcheurs à la ligne qui est le bijou de l'exposition. Il semble impossible, avec des moyens aussi primitifs, de produire à quelque distance un effet plus juste et plus surprenant. » (Anon. : L'Exposition des Impressionnistes, *La République Française*, 17 mai 1886)

« Dès 1883, à vingt-quatre ans, il apparaît

peintre solide et dessinateur sûr dans une merveilleuse petite étude, les *Pêcheurs*. Sur un terrain herbeux, au bord d'une rivière transparente, striée de reflets, des pêcheurs et plus loin une barque chargée de canotiers, se silhouettent bleus. Les figures, quoique sommaires, sont caractéristiques et précises ; la pâte lumineuse, comme phosphorescente, est appliquée par couches flexibles et légères.» (Saunier : L'Art Nouveau, *La Revue Indépendante*, avril 1892, p. 40-41)

« *Fishermen* is a typical impressionist subject and, in fact, is clearly inspired by Monet's *Fishers on the Seine* (Austrian Gallery, Vienna). It is an *étude à contre-jour*, one of Seurat's first paintings that concentrates on the special lighting effects so dear to Monet. Instead of following his elder in all respects, however, Seurat combines the momentary impressionist vision with his love for geometric, clearly stated surface shapes. » (Herbert : Seurat in Chicago and New York, *Burlington Magazine*, mai 1958, p. 151)

Photo A. Godin, Troyes

PÊCHEURS A LA LIGNE (détail)

81. — HOMME DANS UN BATEAU, c. 1883

Huile sur bois, 15,2 × 24,1 cm.

COLLECTIONS :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 85; Mme Seurat, Paris; Camille Pissarro, Paris; Famille Pissarro, Paris (à partir de 1903); Vente Pissarro, Petit, Paris, 3 déc. 1928, N° 90 *(ill.)*; Samuel Courtauld, Londres (à partir de 1929); *Miss Jeanne Courtauld, Pulborough*

EXPOSITIONS :

Tate, Londres : *Courtauld*, 1948, N° 67; Orangerie, Paris : *Courtauld*, 1955, N° 50 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Jamot-Turner : *Courtauld*, 1932, N° 42 *(ill.)*; Cooper, *Courtauld*, 1954, p. 115, N° 65, pl. 48

Photo Home House Trustees, Londres

82. — HOMME PEIGNANT SON BATEAU, 1883 (F.)

Huile sur bois, 15,8×24,7 cm.

COLLECTIONS :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 44; Mme Seurat, Paris; Félix Fénéon, Paris; [Percy Moore Turner], Londres; Lord Ivor Spencer-Churchill, Londres; Lord Berners, Londres; [Percy Moore Turner], Londres; Samuel Courtauld, Londres (à partir de 1937); *The Home House Trustees, Londres*

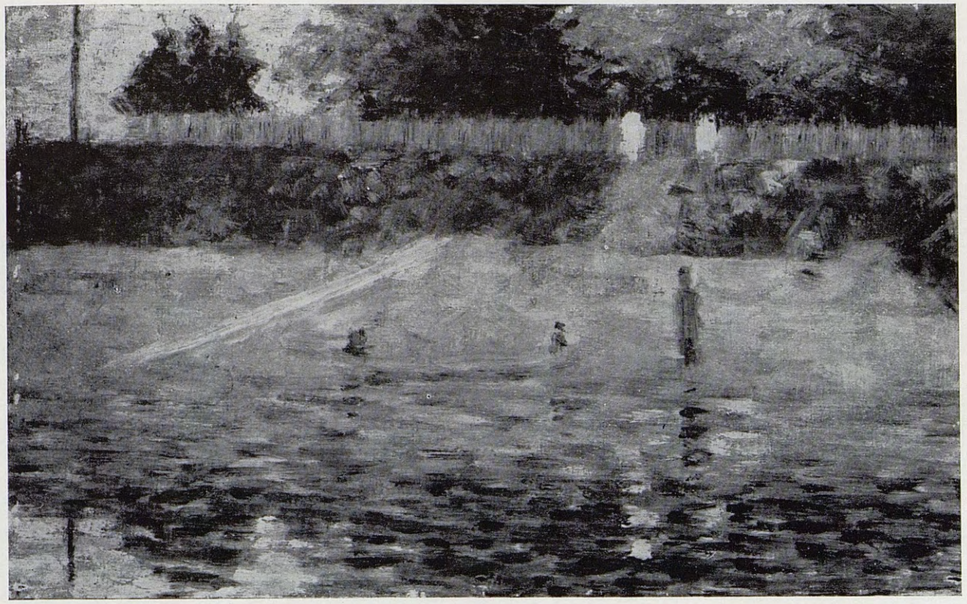
EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 14; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 9; Independent, Londres, 1925, N° 20; New Burl., Londres : *French*, 1936, N° 116; Tate, Londres : *Courtauld*, 1948, N° 64; R. A. Londres : *Landscape*, 1949-50, N° 294; Orangerie, Paris : *Courtauld*, 1955, N° 48 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Coquiot : *S.*, 1924, p. 246; Jamot-Turner : *Courtauld*, 1932, N° 43 *(ill.)*; Laprade : *S.*, 1945, pl. 11; Cooper : *Courtauld*, 1954, N° 62, p. 114, pl. 48

Photo Home House Trustees, Londres



83. — CANOT PRÈS DE LA BERGE, ASNIÈRES ou BORD DE SEINE, c. 1883

Huile sur bois, 15,2×24,1 cm.

COLLECTIONS :

Mme Seurat, Paris; Denys Cochin, Paris; [Bernheim-Jeune], Paris; [Léon Marseille], Paris; Princesse Marguerite Caetani, Paris; [Percy Moore Turner], Londres; Samuel Courtauld, Londres (à partir de 1927); *The Rt. Hon. R. A. Butler, Londres*

EXPOSITIONS :

Paris : *Collectionneurs*, 1924, N° 41; Independent, Londres, 1925, N° 22; Amsterdam, 1930, N° 275; Bristol, 1932, N° 38; Tate, Londres : *Courtauld*, 1948, N° 63; R. A. Londres : *Landscape*, 1949-50, N° 297; Orangerie, Paris : *Courtauld*, 1955, N° 49 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Niehaus : S., *Elsevier's*, janv.-juil. 1930, opp. p. 309 *(ill.)*; Jamot-Turner : *Courtauld*, 1932, N° 44 *(ill.)*; Cooper : *Courtauld*, 1954, p. 114, N° 63, pl. 49

Photo Home House Trustes, Londres

84. — LES DEUX RIVES, ÉTUDE POUR « UNE BAIGNADE », 1883-84

Huile sur bois, 15,9×24,8 cm.

COLLECTIONS :

Félix Fénéon, Paris; [Bignou], Paris; [Lefèvre], Londres; W. M. McInnes, Glasgow; *Glasgow City Art Collections* (Legs McInnes, 1944)

EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 21; Crès, Paris : 1919-20, N° 53; Glasgow, 1943, N° 34; Kröller-Müller, Otterlo : *van Gogh*, 1953, N° 58

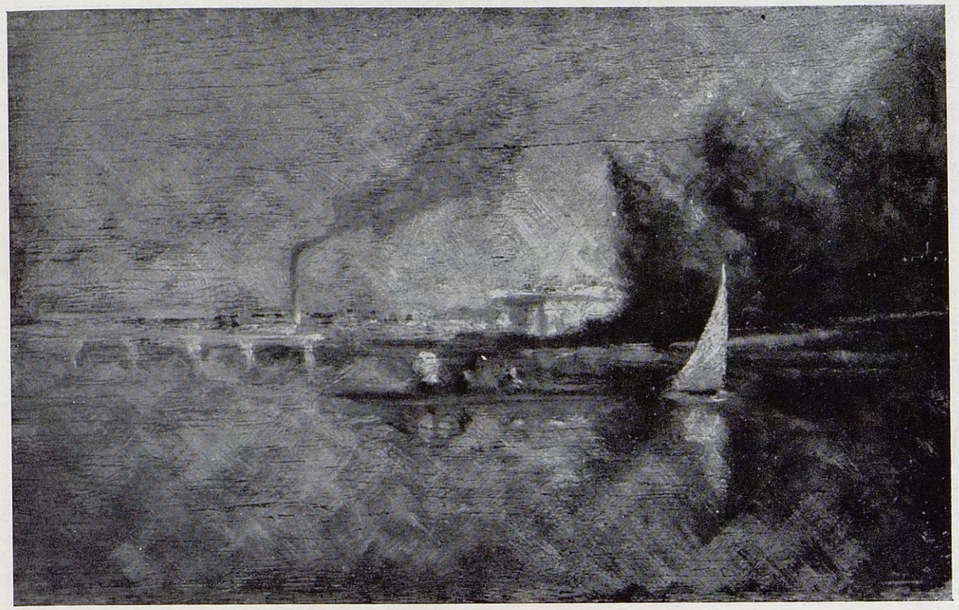
LITTÉRATURE :

Cousturier : *S.*, 1921, pl. 7; Coquiot : *S.* 1924, p. 199, 246; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 9; Nicolson : Baignade, *Burl. Mag.*, nov. 1941, p. 140; Rewald : *S.*, 1943, pl. 52; Cooper : *Baignade*, 1945, p. 12; Rewald : *S.*, 1948, p. 40 *(ill.)*; Glasgow Art Gall. : *French Paintings*, 1953, p. 76

COMMENTAIRE :

« In the sketch known as *Les Deux Rives*, the river still follows a more or less arbitrary course much as it was presented to [Seurat's] view from some position on the bank. » (Nicolson : La Baignade, *Burlington Magazine*, nov. 1941, p. 140)

Photo Glasgow City Art Collections



84 bis — LE PONT DE COURBEVOIE,
ÉTUDE POUR « UNE BAIGNADE », 1883-1884

Huile sur bois, 16×25 cm.

COLLECTIONS :

Mesnil, Paris (en 1949) ; propriétaire actuel inconnu

Remarque : La photo de ce panneau nous a été communiquée par M. J. Rodrigues-Henriques, qui l'a examiné en janvier 1949 et qui nous signale d'autre part le médiocre état de conservation de cette œuvre

Photo P. Lemare, Paris

85. — LA SEINE A ASNIÈRES, ou LE PONT DE COURBEVOIE, ÉTUDE POUR « UNE BAIGNADE », 1883-1884

Huile sur bois, 15,9×25,8 cm.

COLLECTIONS :

Félix Fénéon, Paris; [Bernheim-Jeune], Paris; [Lefèvre], Londres; *Georges Renand, Paris* (depuis 1930)

EXPOSITIONS :

Zayas, New York, 1919, N° 16 *(ill.)*; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 14 *(ill.)*; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 18; Charpentier, Paris, 1942, N° 159

LITTÉRATURE :

Cousturier : *S.*, 1921, pl. 4; Coquiot : *S.*, 1924, p. 198 [?], 246 [?]; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 8; Hintze : *Modern Konst.*, 1928, p. 184 *(ill.)*; Roger-Marx : *S.*, 1931, pl. 6; Nicolson : Baignade, *Burl. Mag.*, nov. 1941, p. 140; Cooper : *Baignade*, 1945, p. 4 *(ill.)*, 12; Laprade : *S.*, 1945, opp. p. 18 *(ill., couleurs)*; Rewald : *S.*, 1949, p. 2 *(ill.)*; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 25; Laprade : *S.*, 1951, p. 25 *(ill., couleurs)*

COMMENTAIRE :

« One of the first *croquetons* for *La Baignade* entitled *La Seine à Asnières, Étude pour La Baignade*, shows the Courbevoie Bridge very much closer to the spectator than in the final version; in the same way [Seurat] had not decided on the shape that the land was, eventually, to take. » (Nicolson : La Baignade, *Burlington Magazine*, nov. 1941, p. 140)

Photo Wildenstein

86. — BAIGNEURS, ÉTUDE POUR « UNE BAIGNADE », 1883-1884

Huile sur bois, 15,9×25,1 cm.

COLLECTIONS :

[Hessel], Paris (en 1930); *Georges Renand, Paris*

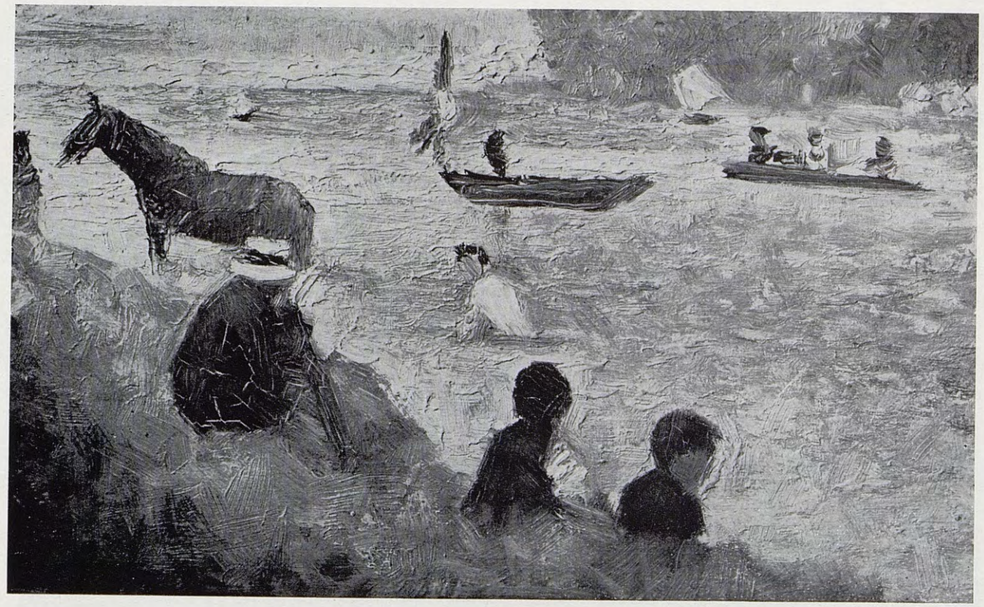
EXPOSITIONS :

Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34 (hors catalogue); Charpentier, Paris, 1942, N° 161; Kaganovitch, Paris, 1950; Beaux-Arts, Paris : *Collections*, 1955, N° 110

LITTÉRATURE :

Renaissance, janv. 1930, p. 42 *(ill.)*; Laprade : *S.*, 1945, opp. p. 12 *(ill., couleurs)*; Raynal et Read : *De Baudelaire*, 1949, p. 53 *(ill., couleurs)*; Laprade : *S.*, 1951, p. 24 *(ill., couleurs)*

Photo Wildenstein



87. — CHEVAL ET BATEAUX, ÉTUDE POUR « UNE BAIGNADE », 1883-1884

Huile sur bois, c. 15,5×25 cm.

COLLECTIONS :

Appert, Paris; *collection particulière, Paris*

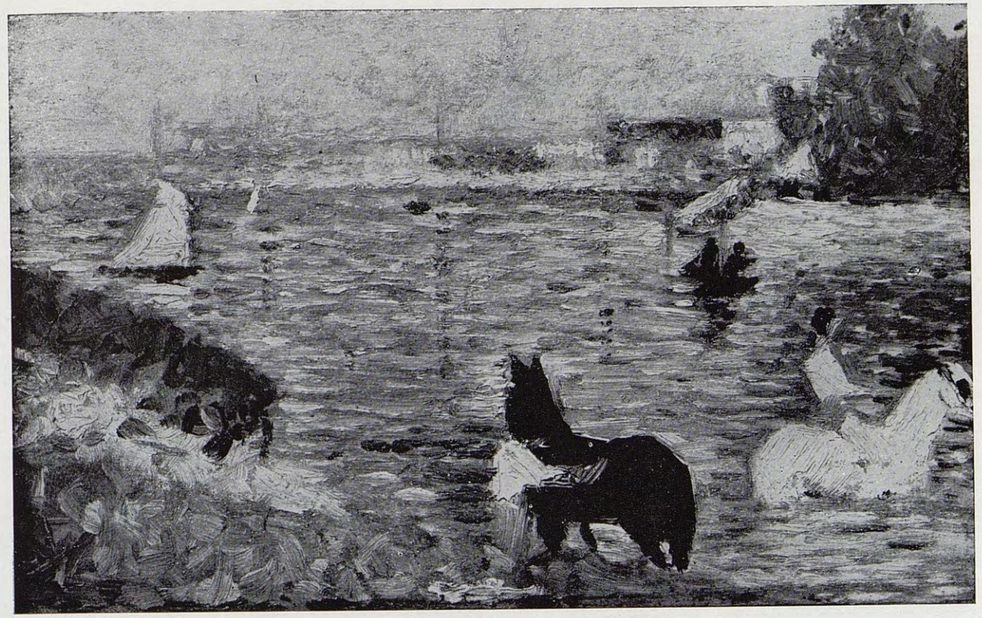
EXPOSITIONS :

Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 159; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 17 [?]; Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 16

LITTÉRATURE :

Cooper : *Baignade*, 1945, p. 7 *(ill.)*, 13

Photo Wildenstein



88. — CHEVAUX DANS LE FLEUVE, ÉTUDE POUR « UNE BAIGNADE », 1883-1884

Huile sur bois, 15,2×24,8 cm.

COLLECTIONS :

Mme Seurat, Paris; [Bernheim-Jeune], Paris; [Barbazanges], Paris; [Percy Moore Turner], Londres; Samuel Courtauld, Londres (à partir de 1925); *Christabel Lady Aberconway, Londres*

EXPOSITIONS :

Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 6; Independent, Londres, 1925, N° 21; Norwich, 1925, N° 56; Bristol, 1932, N° 40; New Burl., Londres : *French*, 1936, N° 115; Tate, Londres : *Courtauld*, 1948, N° 65; R. A., Londres : *Landscape*, 1949-50, N° 316 a; Orangerie, Paris : *Courtauld*, 1955, N° 46 *(ill.)*

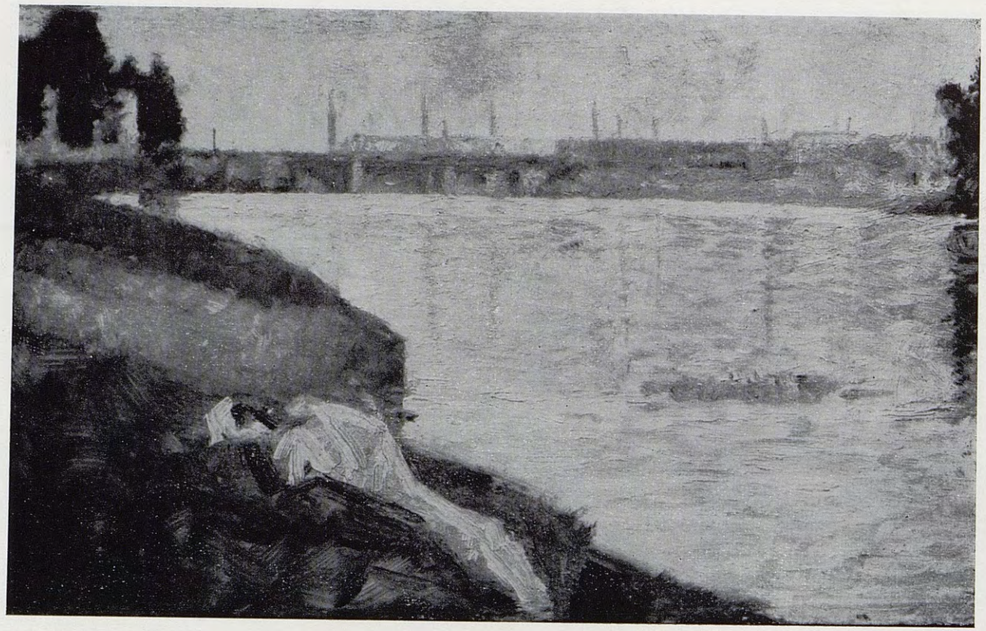
LITTÉRATURE :

Cousturier : S., *Art Décoratif*, janv.-juin 1914, opp. p. 106 *(ill.)*; Langaard : S., *Kunst og Kultur*, 1921, 9, p. 39 *(ill.)*; Sitwell : Courtauld, *Apollo*, août 1925, p. 66 *(ill.)*; Jamot-Turner : *Courtauld*, 1932, N° 41 *(ill.)*; Nicolson : Baignade, *Burl. Mag.*, nov. 1941, p. 140; Rewald : *S.*, 1943, pl. 53; Cooper : *Baignade*, 1945, p. 5 *(ill.)*, 13; Rewald : *S.*, 1948, p. 40 *(ill.)*; Laprade : *S.*, 1951, p. 23 *(ill., couleurs)*; Wilenski : *S.*, 1951, p. 9 *(ill.)*; Cooper : *Courtauld*, 1954, p. 113, N° 60, pl. 46

COMMENTAIRE :

« This sketch... shows Seurat breaking new ground by the introduction of horses in the water... Such a fantasy is not uncharacteristic of the author of *Le Chahut* and of the book cover designed for Victor Joze [voir N°s 199 et 194], but Seurat decided that horses could not be fitted into the scheme and promptly discarded them. » (Nicolson : La Baignade, *Burlington Magazine*, nov. 1941, p. 140)

Photo Home House Trustees, Londres



89. — VÊTEMENTS, ÉTUDE POUR « UNE BAIGNADE », 1883-1884

Huile sur bois, 17,7×25,4 cm.

COLLECTIONS :

[Vollard], Paris; [Druet], Paris; Maurice Fabre, Aude; [Hessel], Paris; [Lefèvre], Londres; *Trustees of the Tate Gallery, Londres* (offert par Alex Reid & Lefèvre, Ltd. en 1926)

EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 23; Lefèvre, Londres, 1949, N° 36

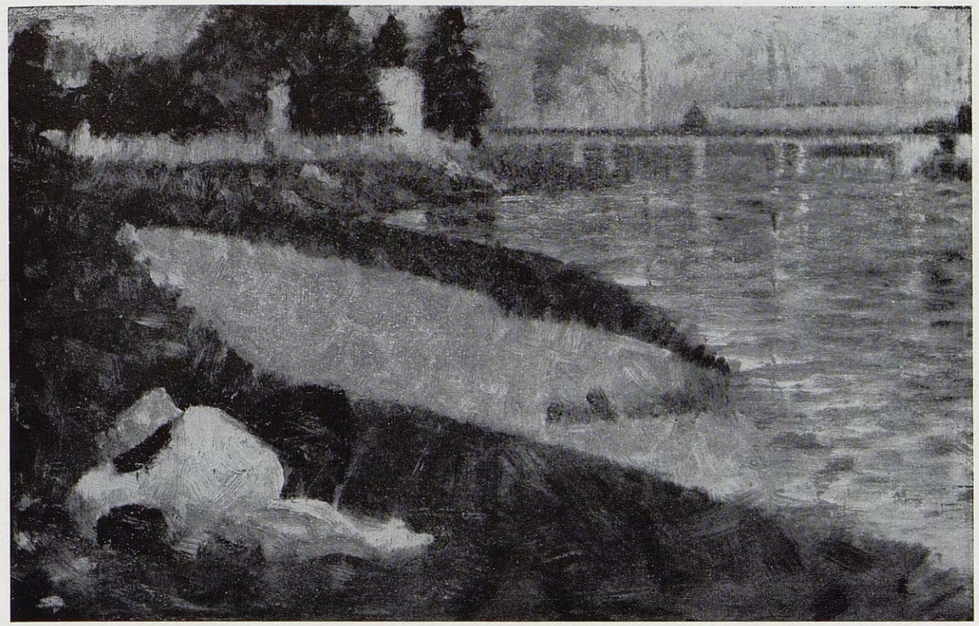
LITTÉRATURE :

Nicolson : Baignade, *Burl. Mag.*, nov. 1941, p. 140; Cooper : *Baignade*, 1945, p. 9 *(Cill.)*, 13; Alley : *Foreign Paintings*, Tate Gallery Cat., 1959, N° 4203, p. 243, pl. 51*c*

COMMENTAIRE :

« The sketch in the Tate Gallery of a forlorn pile of personal possessions lying on the deserted bank... in all probability drawn in the studio, from information supplied by the Kansas croqueton [voir N° 96 du présent catalogue]. » (Nicolson : La Baignade, *Burlington Magazine*, nov. 1941, p. 140)

Photo Tate Gallery, Londres



90. — VÊTEMENTS ET CHAPEAU,
ÉTUDE POUR « UNE BAIGNADE », 1883-1884

Huile sur bois, 17,5×26,3 cm.

COLLECTIONS :

[Bernheim-Jeune], Paris; [Lefèvre], Londres; [Percy Moore Turner], Londres; *collection particulière, Écosse*

EXPOSITION :

Amsterdam, 1930, N° 272

LITTÉRATURE :

Cooper : *Baignade*, 1945, p. 9 *(ill.)*

Photo communiquée par T. J. Honeyman, Glasgow

91. — GARÇONS SE BAIGNANT,
ÉTUDE POUR « UNE BAIGNADE », 1883-1884

Huile sur bois, 15,5×25 cm. *Photo Wildenstein*

COLLECTION :
Baronne Éva Gourgaud, Paris

92. — L'ARC-EN-CIEL, ÉTUDE POUR « UNE BAIGNADE », 1883-1884

Huile sur bois, 15,9×25,4 cm.

COLLECTIONS :
Félix Fénéon, Paris; [Bignou], Paris; [Lefèvre], Londres; D.W.T. Cargill, Écosse; [Bignou], New York; *Mrs. Dwight F. Davis, U.S.A.*

EXPOSITIONS :
Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 22; R. A., Londres : *French*, 1932, N° 554; Bignou, New York, 1940, N° 14; Bignou, New York, 1941, N° 24; Knoedler, New York : *S.*, 1949, N° 5 *(ill.)*

LITTÉRATURE :
Nicolson : Baignade, *Burl. Mag.*, nov. 1941, p. 140, pl. 11 B; Cooper : *Baignade*, 1945, p. 8 *(ill.)*, 13; *Gaz. des B.-A.*, juin-sept. 1949, p. 121 *(ill.)*

COMMENTAIRE :
« The transformation of the setting from a naturalistic to an architectonic presentation was achieved soon afterwards in [this] sketch, thus leaving [Seurat] free to play about with his actors within a settled framework. Clearly the placing of the figures in [this] sketch did not satisfy him, any more than the rainbow in the sky. Only the figure on the left seemed worthy of elaboration, the others were eliminated. » (Nicolson : La Baignade, *Burlington Magazine*, nov. 1951, p. 140)

Photo Knoedler, New York

93. — PERSONNAGE ASSIS,
ÉTUDE POUR « UNE BAIGNADE », 1883-1884

Huile sur bois, 15,5×24,7 cm.

COLLECTIONS :

Gen. A. Conger Goodyear, New York; [Rosenberg], New York; Walter Bareiss, Greenwich, Conn.; [Rosenberg], New York; Leonard C. Hanna, Jr., New York; *Cleveland Museum of Art* (légué par Leonard C. Hanna, Jr., 1957)

Photo Rosenberg & Co., New York

94. — CINQ PERSONNAGES MALES,
ÉTUDE POUR « UNE BAIGNADE », 1883 (F.)

Huile sur bois, 15,2×25 cm.
Signé en bas à droite : Seurat (cachet)

COLLECTIONS :

Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye; *Pierre Berès, Paris*

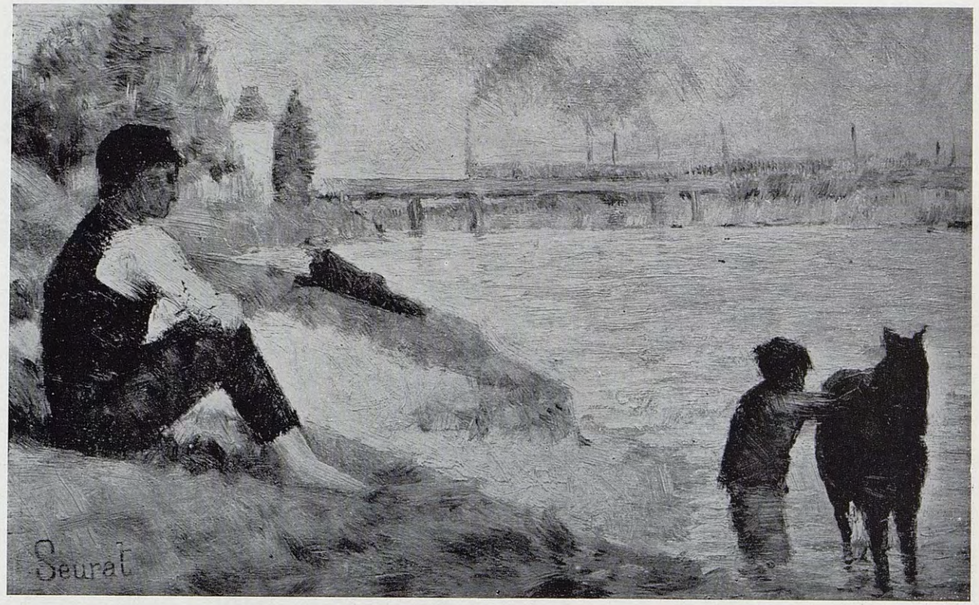
EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 24; Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 73

LITTÉRATURE :

Rewald : *S.*, 1943, pl. 54; Cooper : *Baignade*, 1945, p. 11 *(ill.)*, 13; Laprade : *S.*, 1945, pl. 14

Photo Vizzavona, Paris



95. — JEUNES GARÇONS ET CHEVAL,
ÉTUDE POUR « UNE BAIGNADE », 1883-1884

Huile sur bois, 15,9×25 cm.
Signé en bas à gauche : Seurat (cachet)

COLLECTIONS :

[Lefèvre], Londres (jusqu'en 1926); Lord Ivor Spencer Churchill, Londres (à partir de 1926); Miss D. C. Sutherland, Écosse; Vente Sutherland, Sotheby, Londres, 26 mars 1958, N° 152 *(ill.)*; propriétaire actuel inconnu

LITTÉRATURE :

Nicolson : Baignade, *Burl. Mag.*, nov. 1941, p. 140, pl. II C; Cooper : Baignade, 1945, p. 6 *(ill.)*, 13; Rewald : *S.*, 1949, p. 4 *(ill.)*

COMMENTAIRE :

« ...a horse is held in the water by a small boy... but Seurat decided that horses could not be fitted into the scheme and promptly discarded them. The figure seated on the bank was, however, retained. And it will be seen... that this figure has already assumed the form it bore in the final composition, just as the young man lying on his stomach on the further bank, appearing here for the first time, was repeated in *La Baignade* in an almost exactly similar pose. » (Nicolson : La Baignade, *Burlington Magazine*, nov. 1941, p. 140)

Photo Lefèvre Gallery, Londres

96. — BAIGNEUR ASSIS, ÉTUDE POUR « UNE BAIGNADE », 1883-84

Huile sur bois, 17,5×26,4 cm.

COLLECTIONS :

[Bernheim-Jeune], Paris; [de Hauke], Paris (en 1920); J. B. Stang, Oslo (en 1921); [Bignou], Paris; [Lefèvre], Londres (en 1929); Stephen C. Clark, New York; *Nelson Gallery - Atkins Museum* (Nelson Fund), *Kansas City, Missouri*

EXPOSITIONS :

Modern Art, New York, 1929, N° 62; Renaissance, Chicago : *S.*, 1935, N° 4; Wildenstein, New York, 1943, N° 3; Knoedler, New York : *S.*, 1949, N° 3 *(ill.)*; Norton, W. Palm Beach, 1953, N° 20; Wildenstein, New York : *S.*, 1953, N° 3; Wichita, Kansas, 1954, N° 21; Atlanta, 1955; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 58 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

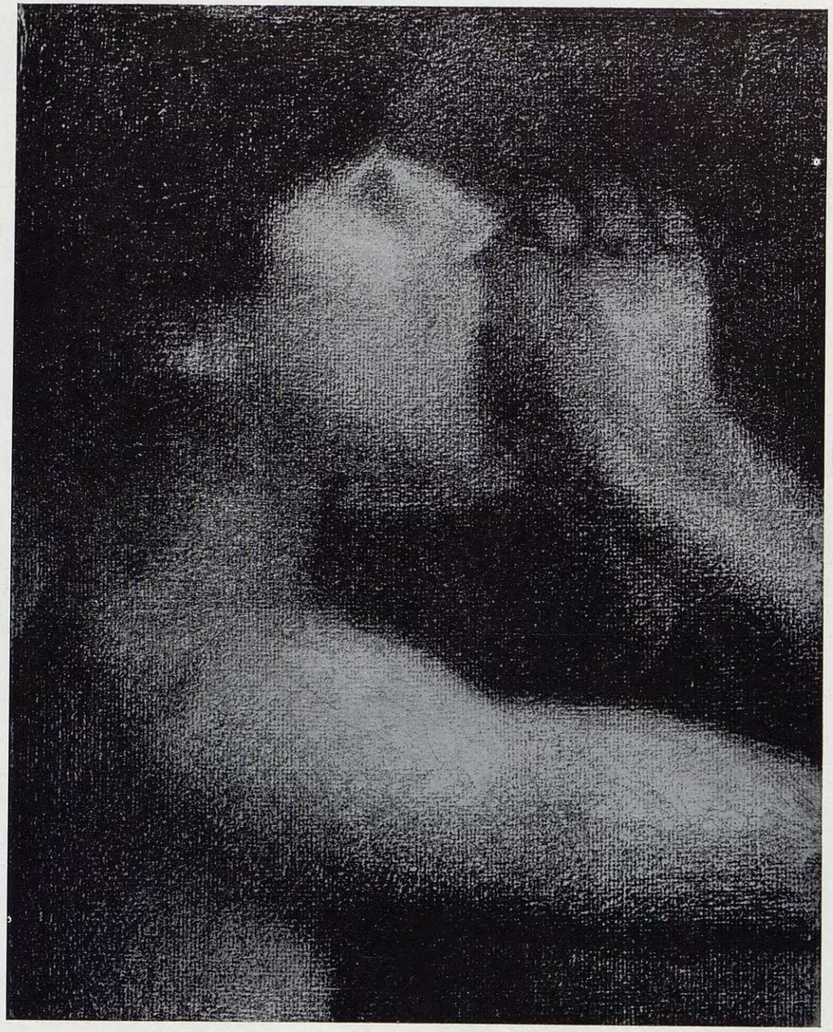
Leclercq, *Chronique des Arts*, 30 mars 1900, p. 118; Langaard : S., *Kunst og Kultur*, 1921, 9, p. 38 *(ill.)*; Jamot, *Renaissance*, 1929, p. 100 *(ill.)*; Niehaus : S., *Elsevier's*, janv.-juil. 1930, opp. p. 309 *(ill.)*; Bulliet, 1936, pl. 29; Nicolson : Baignade, *Burl. Mag.*, nov. 1941, p. 140, pl. IID: Rewald : *S.*, 1943, pl. 55; Cooper : *Baignade*, 1945, p. 8 *(ill.)*, 13; Rewald : *S.*, 1948, p. 41 *(ill.)*; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 35; Laprade : *S.*, 1951, p. 22 *(ill.)*

COMMENTAIRE :

« The most highly developed of these sketches hangs at the William Nelson Rockhill Gallery of Art, Kansas City. The figure in the foreground has, as if unexpectedly, assumed a pose that suited Seurat. The figure on the left of the picture has undergone almost no modification. One is tempted to believe that here for the first time he conceived of his subject as « Bathers » rather than as a collection of *distrait* young men gazing into the river, fully clothed, with no purpose but contemplation. This sketch also gave him his first idea of filling the empty space behind the bather with his discarded clothes (a foretaste of the umbrella, the hat and other discarded garments of the young ladies in *Les Poseuses*). » (Nicolson : La Baignade, *Burlington Magazine*, nov. 1941, p. 140)

Remarque : Il existe encore au moins une étude plus poussée pour *Une Baignade* [voir N° 97 du présent catalogue] qui n'était apparemment pas connue de l'auteur.

Photo Nelson Gallery, Kansas



97 a. — ÉCHO, ÉTUDE POUR « UNE BAIGNADE », 1883-1884

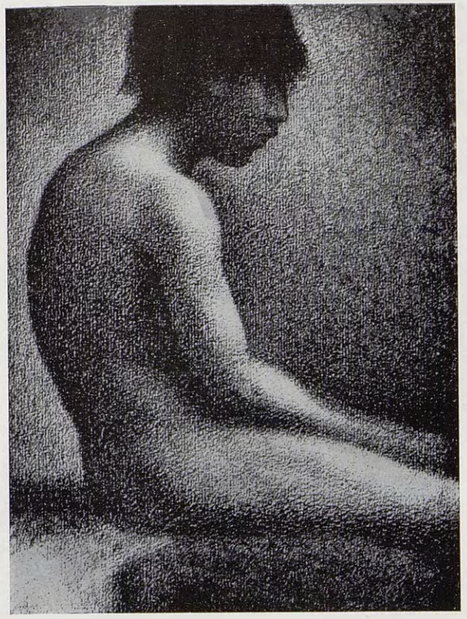
Dessin au crayon Conté, 32 × 23,8 cm.

Coll. Miss Edith Wetmore, New York

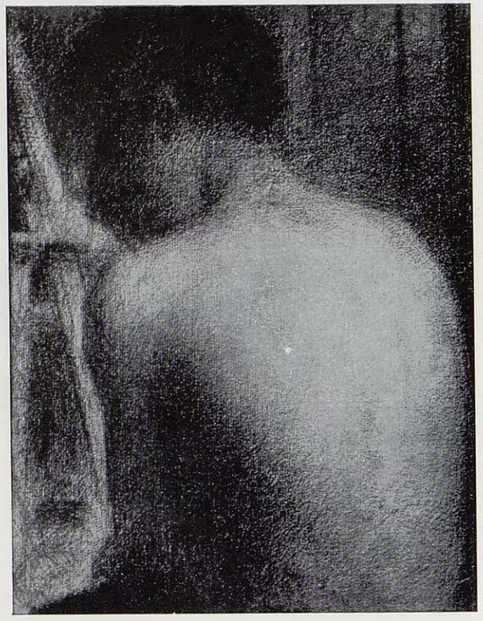
Commentaire :

« Chief among [the drawings] is the fascinating drawing entitled *L'Écho* for the figure in the water, obviously made in [Seurat's] studio. » (Nicolson : La Baignade, *Burlington Magazine*, nov. 1941, p. 145)

Photo Wildenstein



97 b



97 c

97 b. — GARÇON ASSIS, ÉTUDE POUR « UNE BAIGNADE », 1883-84

Dessin au crayon Conté, c. 31,8 × 24 cm.

Coll. S. A. Morrison, Londres

Commentaire :

« In all probability the final drawing for this figure was completed in the studio from information supplied by the Kansas croqueton [voir N° 96 du présent catalogue], as also the drawing for the discarded clothes [voir N° 97 e]. » (Nicolson : La Baignade, *Burlington Magazine*, nov. 1941, p. 140)

97 c. — GARÇON DE DOS, ÉTUDE POUR « UNE BAIGNADE », 1883-84

Dessin au crayon Conté avec rehauts de blanc, 31,8 × 24,1 cm.

Collection particulière, Paris

Commentaires :

« Meier-Graefe... ne retrouve pas Seurat dans le beau *Dos* que je possède. » (Journal inédit de Paul Signac — 3 janv. 1898 — *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1952, p. 274)

« The drawing for the boy bathing to [the] left [of *L'Écho*] shows the background of Seurat's studio with the easel in the corner, suggesting that in this case at any rate Seurat at first intended the drawing for other purposes, or to exist for its own sake. » (Nicolson : La Baignade, *Burlington Magazine*, nov. 1941, p. 145)

Remarque : La présence du chevalet ne semble nullement prouver que ce dessin n'ait pas été fait spécialement pour *Une Baignade*.

Photo Vizzavona, Paris

97 d. — JAMBE, ÉTUDE POUR « UNE BAIGNADE », 1883-1884

Dessin au crayon Conté, 24,2×31,8 cm.

Coll. Gérard Bonnier, Stockholm

COMMENTAIRE :

« For the seated figure in the left which had reached such an advanced state in the Kansas sketch [N° 96 du présent catalogue], there can never have been many preliminary studies : I illustrate a drawing of his leg showing, with the help of a dark background not available in the completed picture, a sense of plastic intensity combined with simplicity which even Seurat rarely equalled. » (Nicolson : La Baignade, *Burlington Magazine*, nov. 1941, p. 145)

Photo Jacques Seligmann & Co., New York

97 c. — CHAPEAU, SOULIERS, LINGE, ÉTUDE POUR « UNE BAIGNADE », 1883-1884

Dessin au crayon Conté, 22,8×29,8 cm.

Coll. Mrs. Culver Orswell, Pomfret Center, Conn.

COMMENTAIRE :

« In all probability... completed in the studio from information supplied by the Kansas croqueton [voir N° 96 du présent catalogue]. » (Nicolson, B. : La Baignade, *Burlington Magazine*, nov. 1941, p. 140)

Photo Adolph Studly, New York

97 f. — TORSE DE L'HOMME ÉTENDU, ÉTUDE POUR « UNE BAIGNADE », 1883-1884

Dessin au crayon Conté, 24,1×31,8 cm.

Coll. Mr. & Mrs. Germain Seligman, New York

Photo Jacques Seligmann & Co., New York

97 g. — TÊTE DE L'HOMME ÉTENDU, ÉTUDE POUR « UNE BAIGNADE », 1883-1884

Dessin au crayon Conté, 24,8×31,1 cm.

Musée du Louvre, Paris

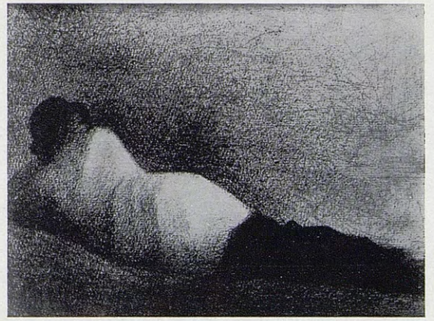
Photo Louvre

97 h. — HOMME ÉTENDU, ÉTUDE POUR « UNE BAIGNADE », 1883-1884

Dessin au crayon Conté, 24,7×31,7 cm.

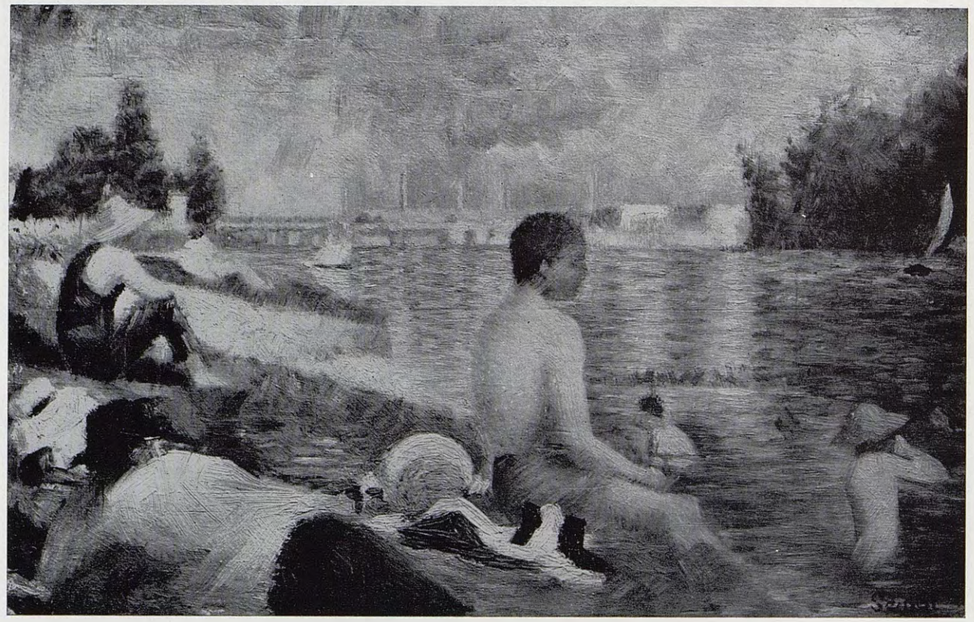
Coll. Ernst Beyeler, Bâle

Photo Beyeler



COMMENTAIRE :

« His method was to proceed from intricacy to simplification. Three drawings of the man reclining in the left foreground can serve to illustrate this process. The first, probably drawn from life, is a weak naturalistic study where the essential form of the body is lost in a maze of irrelevant folds as the light falls on the shirt ; in the second, where no model intervenes between the idea and the execution, all is lucid and intelligible. The second drawing serves as a basis for the design of the whole figure. » (Nicolson : La Baignade, *Burlington Magazine*, nov. 1941, p. 145)



97. — ÉTUDE FINALE POUR « UNE BAIGNADE », 1883-1884

Huile sur bois, 15,9×24,8 cm.
Signé en bas à droite : Seurat

COLLECTIONS :

Offert par Seurat à Robert Caze, Paris; Vente Caze, Paris, 1887; Gary; Sprenger, Paris (jusqu'en 1949); [Wildenstein], New York; *Dr. & Mrs. David M. Levy, New York* (depuis 1949)

EXPOSITIONS :

Arts Libéraux, Paris, 1884; Crès, Paris : *Indépendants*, 1919-20; Durand-Ruel, New York, 1949, N° 6 *(ill.)*; Pittsburgh : *French*, 1951, N° 122 *(ill.)*; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 57

LITTÉRATURE :

Rewald : *S.*, 1948, p. 41 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1949, p. 18 *(ill.)*; Rewald : *P.-I.*, 1956, p. 80 *(ill.)*

Photo Wildenstein

98. — UNE BAIGNADE, ASNIÈRES, 1883-1884, retouché vers 1887 (S)

Huile sur toile, 201×301,5 m.
Signé en bas à gauche : Seurat

COLLECTIONS :

Mme Seurat, Paris; Émile Seurat et Léon Appert, Paris; Félix Fénéon, Paris (à partir de 1900); [Percy Moore Turner], Londres (acquis pour 300.000 francs); Samuel Courtauld, Londres; *Tate Gallery, Londres* (Courtauld Fund, 1924)

EXPOSITIONS :

Paris : *Indépendants*, mai 1884, N° 261 ; Nat. Aca., New York : *Impressionists*, 1886, N° 170; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1081 ; Revue Blanche,

98

Paris : *S.*, 1900, N° 7; Paris : *Indépendants*, *S.*, 1905, N° 4; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 26; Bernheim-Jeune, Paris, 1910, N° 107; Zürich, 1917, N° 225; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 13; Tate, Londres: *Foreign*, 1926, N° 3908 *(ill.)*; Tate, Londres : *Courtauld*, 1948, N° 66

LITTÉRATURE :

Marx, *Voltaire*, 16 mai 1884; Trublot [Alexis], *Cri du Peuple*, 17 mai 1884; Marx, *Voltaire*, 10 déc. 1884; *N. Y. Daily Tribune*, 10 avr. 1886, p. 4; *N. Y. Herald*, 10 avr. 1886; *Sun*, 11 avr. 1886, p. 9; Anon : French Impressionists, *Critic* (N. Y.), 17 avr. 1886, p. 196; Christophe: S., *Hommes d'Aujourd'hui*, 1890, p. 368; Kahn : S., *Art Moderne*, 5 avr. 1891, p. 108; Saunier, *Revue Indépendante*, avr. 1892, p. 41; Signac : Journal (1894-95), *Gaz. des B.-A.*, juin-sept. 1949, p. 114; Signac : *D'Eugène Delacroix*, (1899), 1911, p. 71, 72; Signac : Fragments du Journal (3 avr. 1900), *Arts de France*, 1947, 11-12, p. 98; Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; III, p. 101 *(ill.)*; Lepeseur : Anarchie Artistique, *Rénovation Artistique*, juin 1905, p. 93; Chervachidze : S., *Apollon*, juil. 1911, opp. p. 26 *(ill.)*; Cousturier : S., *Art Décoratif*, juil. 1912, opp. p. 361 *(ill.)*; Sacs : Lluminisme, *Vell i Nou*, 1er mars 1918, p. 92 *(ill.)*; Fry : *Vision*, 1920, opp. p. 190 *(ill.)*; Salmon : S., *Burl. Mag.*, sept. 1920, opp. p. 20 *(ill.)*; Cousturier : *S.*, 1921, 16, pl. 8; Lhote : *S.*, 1922, pl. 28, 29 *(dét.)*; Pach : *S.*, 1923, pl. 5; Pach : S., *Arts*, mars 1923, p. 164 *(ill.)*; Coquiot : *S.*, 1924, opp. p. 192 *(ill.)*, p. 200, 246; Pach : *Masters*, 1924, p. 57; Fels, *Nouvelles Littéraires*, 22 nov. 1924, p. 5; Manson : Baignade, *Apollo*, mai 1925, p. 299, 300 *(ill.)*; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1926, p. 1 *(ill.)*; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 10; Fry : *Transformations*, 1926, p. 190-192; Fry : S., *Dial*, sept. 1926, p. 227; Fénéon : S., *Querschnitt*, oct. 1926, opp. p. 770 *(ill.)*; Anon. [Fénéon], *Bull. de la Vie Artistique*, 15 nov. 1926, p. 347; Bell : *Landmarks*, 1927, p. 200; Verhaeren: *Sensations*, 1927, opp. p. 194 *(ill.)*; Waldman : *Kunst*, 1927, pl. 570; Roger-Marx : S., *Gaz. des B.-A.*, déc. 1927, p. 312 *(ill.)*; Blanche : *De Gauguin*, 1928, p. 37; George : *S.*, 1928, p. 2, pl. 18; Hintze : *Modern Konst*, 1928, p. 185 *(ill.)*; Parker : S., *Int. Studio*, sept. 1928, p. 22 *(ill.)*; Blanche : *Arts Plastiques*, 1930, p. 268; Manson : *Tate*, 1930, pl. 30; Niehaus : S., *Elsevier's*, janv. juil. 1930, opp. p. 300 *(ill.)*; Rey : *Renaissance*, 1931, p. 117; Roger-Marx : *S.*, 1931, pl. 7; Deene : S., *Maandblad*, juin 1931, pl. 172 *(ill.)*; Werner : S., *Kunst*, févr. 1932, p. 147 *(ill.)*; Walter : S., *Revue de l'Art*, avr. 1933, p. 176 *(ill.)*; Signac : *Documents*, *S.*, 1933-34 (cat. d'exp.);

Rich : *S.*, 1935, p. 7-9, 61, N° 21, pl. 59; Rocheblave, 1936, pl. 85; Hélion : S., *Axis*, 1936, été, p. 15 *(ill.)*; Hélion : *S.*, 1937, p. 100 *(ill.)*; Laver : *French Painting*, 1937, pl. 81 *(ill., couleur)*; Zervos : *Hist. de l'Art*, 1938, p. 78, 79 *(ill.)*; Nicolson : Baignade, *Burl. Mag.*, nov. 1941, p. 140, 145, 146 *(ill.)*; Rewald: *S.*, 1943, pl. 58; Cooper : *Baignade*, 1945, p. 1-14, opp. p. 3 *(ill.)*, p. 13, 15, 17, 18, 20, 21, 23 *(ill., dét.)*; Laprade : *S.*, 1945, pl. 15 *(dét.)*; Rewald : *H. of I.*, 1946, p. 381, 390, 395 *(ill.)*; Huth: Impressionism, *Gaz. des B.-A.*, avr. 1946, p. 243 *(ill.)*; Hildebrandt, *Aussaat*, 1947, 3-4, p. 101 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1948, p. 37, 38, 43 *(ill.)*, 46, 47, 60, 84, 85; Rewald : *S.*, 1949, p. 19 *(ill.)*; Clark : *Landscape Painting*, 1950, p. 116, 117; Venturi : *Imp. & Symb.*, 1950, pl. 144; Wild : *Moderne Malerei*, 1950, pl. 22; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 34; Laprade : *S.*, 1951, p. 27 *(ill., couleurs)*; Wilenski : *S.*, 1951, p. 11 *(ill.)*, 193 *(ill., dét.)*; Bazin : *Époque Impressionniste*, 1953, pl. 103; Venturi : *De Manet*, 1953, p. 192, 193 *(ill.)*; Cassou : *Imp.*, 1953, pl. 81 *(couleurs)*; *Burl. Mag.*, déc. 1953, supplément, note sur pl. XXVII; Cooper : *Courtauld*, 1954, p. 114, N° 64, pl. 47; Rewald : *P.-I.*, 1956, p. 49, 80-82; Schapiro : S., *Art News*, avr. 1958 *(ill.)*; Homer : S., *Connoisseur*, mai-sept. 1958, p. 61, 62 *(ill.)*; Herbert : S. et Chéret, *Art Bull.*, juin 1958, p. 156, pl. I; Alley : *Foreign Paintings*, Tate Gallery Cat., 1959, N° 3908, p. 242-243, pl. I; Herbert : S. and Verhaeren, *Gaz des B.-A.* [à paraître en automne 1959]

COMMENTAIRES :

« En 1884, à la première exposition du groupe des Artistes Indépendants, baraquement des Tuileries, Seurat et Signac, qui ne se connaissaient pas, se rencontrèrent. Seurat exposait sa *Baignade*, refusée au Salon de cette même année. Ce tableau était peint à grandes touches plates, balayées les unes sur les autres et issues d'une palette composée, comme celle de Delacroix, de couleurs pures et de couleurs terreuses. De par ces ocres et ces terres, le tableau était terni et paraissait moins brillant que ceux que peignaient les impressionnistes avec leur palette réduite aux couleurs du prisme. Mais l'observation des lois du contraste, la séparation méthodique des éléments — lumière, ombre, couleur locale, réactions — leur juste proportion et leur équilibre, conféraient à cette toile une parfaite harmonie. » (Signac : *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, (1899), 1911, p. 71-72)

« C'est avec la *Baignade* qu'il se manifesta pour la première fois au public, de façon imposante. Elle figurait, en mai 1884, au « Groupe des Artistes Indépendants » qui, la même année, devait donner naissance à cette illustre Société des Artistes Indépendants où Seurat exposa dès lors sans répit. Le comité de l'entreprise eut-il honte de cette toile et jugea-t-il que lorsqu'on ne sait pas peindre il est abusif d'étendre sur six mètres carrés son infirmité — le fait est que la *Baignade* fut écartée des salles et reléguée pudiquement au buffet. » (Anon. [Fénéon] : Sur Georges Seurat, *Le Bulletin de la Vie Artistique*, 15 nov. 1926, p. 347, réimprimé de *Der Querschnitt*, oct. 1926)

« Je reconnais de bonne grâce dans son tableau impressionniste l'indice de sérieuses qualités, la marque d'un tempérament. » (Marx : L'Exposition des Artistes Indépendants, *Le Voltaire*, 16 mai 1884)

« *Une Baignade* (Asnières), par M. Seurat (Georges), boulevard de Magenta. — Ceci, c'est un faux Puvis de Chavannes. Les drôles de baigneurs et de baigneuses [sic] ! Mais c'est tellement convaincu que c'en est presque touchant, et que j'ose plus blaguer. » (Trublot [Alexis] : A Minuit, Les Indépendants, *Le Cri du Peuple*, 17 mai 1884)

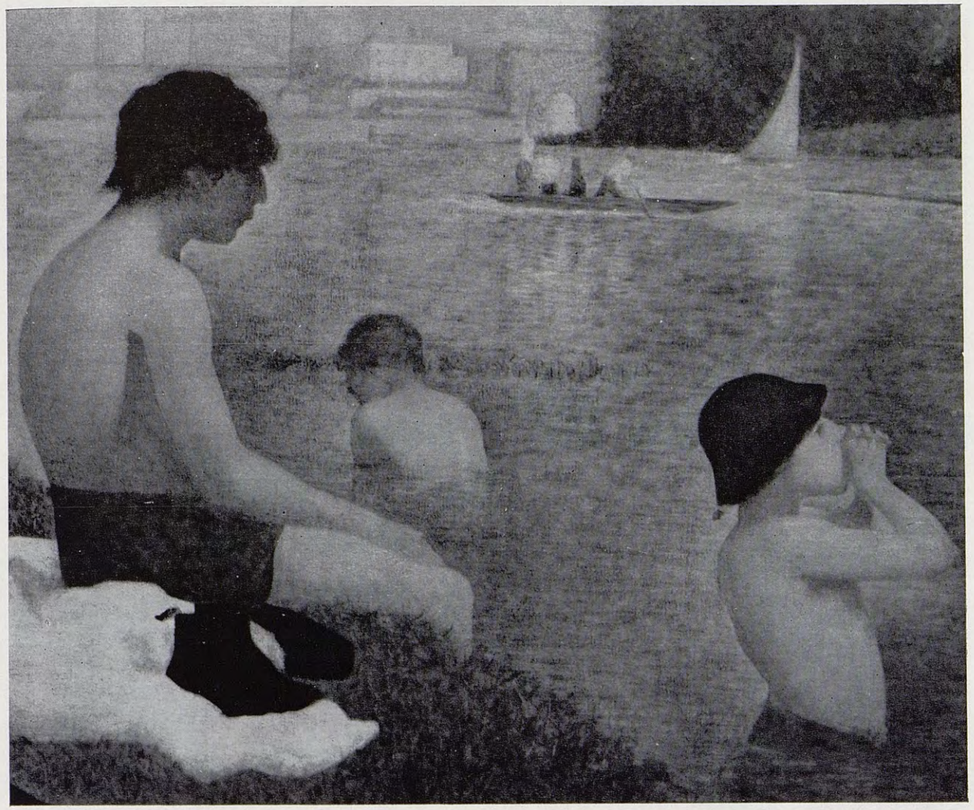
« ... M. Seurat qui derrière et sous des excentricités prismatiques dissimule les qualités les plus distinguées de dessin et enveloppe de tons chauds ses baigneurs, ses ondes, ses horizons. » (Jacques : Salon des Indépendants, *L'Intransigeant*, 24 mai 1884)

« Seurat's big study of boys bathing, a 'plein-air' effect, will receive an attention which might better be bestowed upon Pissarro's remarkably truthful and beautiful pastel drawings of peasants, and Serret's delightful little studies of children. There is more humanity here. » (Anon. : *New York Daily Tribune*, 10 avr. 1886, p. 4)

« The great master, from his own point of view must surely be Seurat, whose monstrous picture of the « Bathers » consumes so large a part of Gallery D. This is a picture conceived in a coarse, vulgar and commonplace mind — the work of a man seeking distinction by the vulgar qualification and expedient of size. It is bad from every point of view, including his own. » (Anon. : The Impressionists, *The Sun*, New York, 11 avr. 1886)

« ... and in Seurat's large and uncouth composition « The Bathers », the uncompromising strength of the impressionistic school is fully revealed. » (Anon. : The French Impressionists, *The Critic*, New York, 17 avr. 1886, p. 196)

« Quatre cartons, croyons-nous, sont remplis de ces œuvres d'essai [dessins] : ce sont des



UNE BAIGNADE (détail)

personnages de son premier grand tableau : *la Baignade*... Puis nous rencontrons, première grande toile peinte, *la Baignade*, qui marque le passage de Seurat dans la technique impressionniste, et qui, en ce genre, est une unique tentative importante. » (Kahn : Seurat, *L'Art Moderne*, 5 avr. 1891, p. 108)

« Revu les tableaux de Seurat dans le salon de sa mère... Sur la *Baignade*, qui date de 1883, Seurat avait repiqué, vers 1887, de petites touches, pour remettre les éléments absents. (Dans ce tableau fait pour le Salon, il avait fait des concessions de division). Les dernières touches, faites avec les couleurs du misérable Édouard, ont absolument noirci, tandis que le fond est resté pur. » (Journal inédit de Paul Signac — 29 déc. 1894 — *Gazette des Beaux-Arts*, juin-sept. 1949, p. 114)

Remarque : Certains des petits points superposés apparaissent très clairement mais ne semblent pas avoir noirci.

« Exposition Seurat. Entassées dans la salle de la Revue Blanche, pêle-mêle, les unes sur les autres, par terre, à contre-jour, les œuvres principales de Seurat sont réunies. Et malgré ce peu d'apparat, leur beauté sereine et puissante s'impose. Tous ces gens qui, autrefois, s'étonnaient ou niaient sont forcés d'admirer. *La Baignade*, largement peinte, où les contrastes bien observés l'emportent sur la *Grande-Jatte* bien changée...

La famille, pourtant millionnaire, vend tout cela... surtout, je crois, parce que ça les gêne. Fénéon achète *la Baignade*... » (Signac : Fragments de Journal, 3 avr. 1900, *Arts de France*, 1947, 11-12, p. 98)

« It is not painted in the manner of the *Pointillistes*, although in one or two passages, notably in the boy's hat on the right, there are evidences of pure pointillisme, not essential but superimposed. » (Manson : La Baignade, *Apollo*, mai 1925, p. 300)

Remarque : Nous croyons que ce sont précisément ces passages pointillés qui furent ajoutés par Seurat lorsqu'il reprit la toile vers 1887, selon le témoignage de Signac.

« It is a mood of utter withdrawal from all the ordinary as well as the poetic implications of things into a region of pure and almost abstract harmony. For that, indeed, is the secret of that great composition, the compelling harmony of all these forms, the so evident inevitability of all its correspondances and correlations... One is forced even to rejoice that the boots have tabs, so evidently do they become the key to a whole sequence of rhythmic phrasing... But, yet, in spite of the exactitude and repose of its harmony, this picture retains also something of its quality of immediacy of a thing that was actually seen and seized on by the imagination in a single ecstatic moment. » (Fry : *Transformations*, 1926, p. 191)

« In the *Bathers* the method was not yet fully developed. Then color was put on in small dots broken across by dots of other colors, but these colors were already mixed more or less to give the desired tint. He had not yet analysed the colors into more or less pure notes which should make up the desired tint by optical mixture. Such a complete analysis implied of course much smaller units of color and this was finally attained by the juxtaposition of small round dots of the pure colors necessary to produce any required resultant. » (Fry : Seurat, *The Dial*, sept. 1926, p. 227, 228)

« Maintes toiles de Seurat ont pâli, se sont désaccordées, sont déjà d'un gris sale. La *Baignade* a perdu beaucoup de sa lumière et de sa résonance. » (Blanche : *De Gauguin à la Revue Nègre*, 1928, p. 37)

« Si [Seurat] a subi l'influence de l'époque, c'est tout au plus dans le choix du sujet et du site. Sujet familier et dépourvu d'intention pittoresque ; site des environs de Paris ; effet de plein air. Mais déjà ce tableau est bien loin du tumulte sensuel qui vibre à travers toutes les Grenouillères où Monet déployait son insouciante féerie. Déjà les différentes formes... s'individualisent, prennent un caractère vaste et calme... » (Rey : *La Renaissance du sentiment classique*, 1931, p. 117)

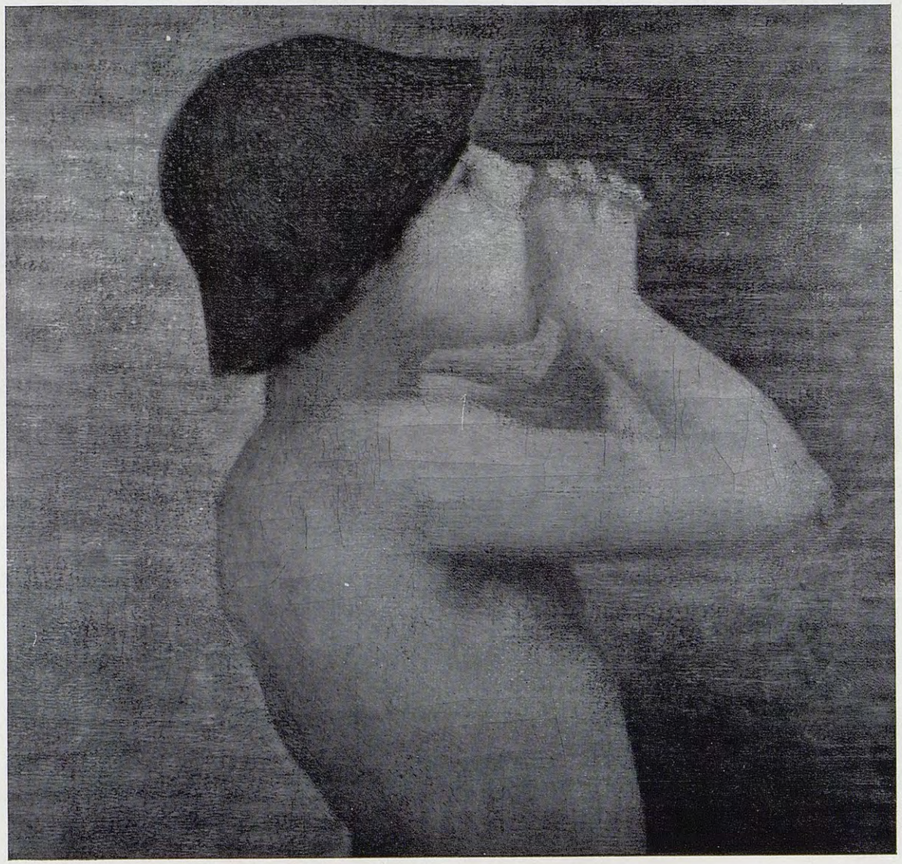
« What strikes one as paradoxical about *La Baignade* after all that has been said about Cézanne's and Seurat's restoration of classicism to French art is precisely its freedom from the constraint of formalism. These strange elemental beings have no organic inter-relationship. There is no sense of continuity from one bather to another. It is as though each figure had been painted on a drop-curtain and lowered into place at his correct distance from the spectator so as to exist independently in his own atmosphere. They are not acquainted with one another, these bathers, nor show any interest in the behavior, thoughts or appearance of each other. They are here with the purpose of bathing... In *La Baignade* as in *La Grande-Jatte*, almost all the figures face the same way, supremely scornful of one another yet united in the common purpose of recreation. » (Nicolson : La Baignade, *Burlington Magazine*, nov. 1941, p. 146)

« It is known that Seurat was in touch with Puvis [de Chavannes] in the early 1880's and it is not impossible that this kind of nostalgic classicism attracted Seurat when, two years after *Le doux pays* was painted, he himself painted *Une Baignade, Asnières* which shows the same compositional motifs of an almost unbroken horizon, boats in the water and a foreground sloping from bottom left to bottom right, peopled by nude or semi-nude figures. » (Anon. : *Burlington Magazine*, déc. 1953, supplément, note pour pl. XXVII)

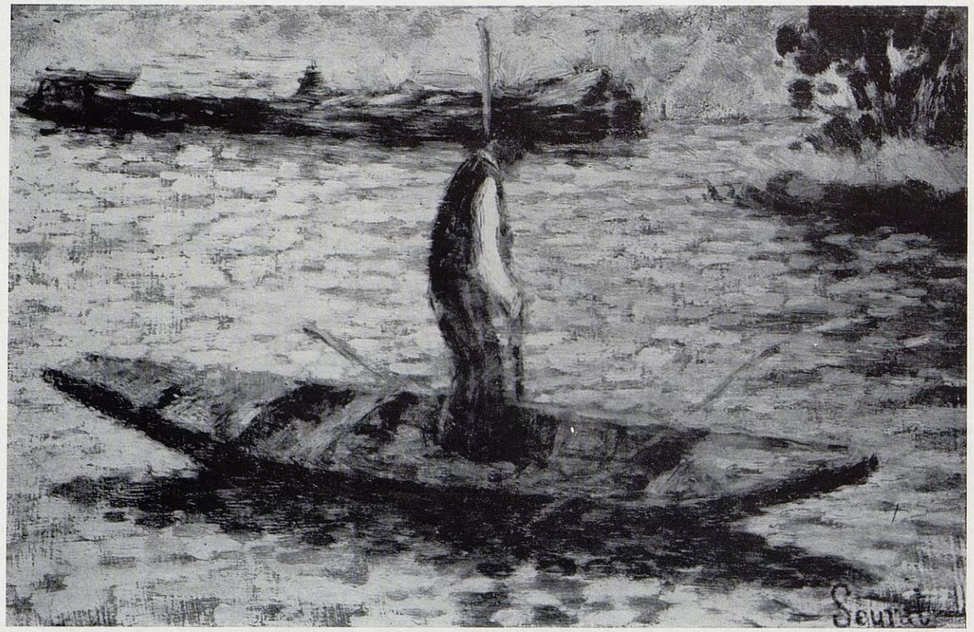
« In the early 1880's Puvis had successfully invaded the Salon, and in their student days Seurat and his associates had visited the artist at his studio in Place Pigalle. Thus, we are not surprised to find the uncluttered spaces, solemn figures, and measured rhythms of Puvis' *The Happy Land* (Salon of 1882) echoed in *Une Baignade*, painted two years later. The pale and somewhat chalky tonality of Seurat's opus, too, recalls the earlier decorations by his mentor. It is no wonder, then, that one critic greeted *Une Baignade* as 'a fake Puvis'.

« However, another writer called it an impressionist painting, and observed, correctly, that the technique of multi-coloured brushstrokes was borrowed from Pissaro. In comparing the preparatory drawings to the final statement, we might observe, also, that Seurat used the old Leonardesque principle of forced value contrast along the edges of the figure in order to give a convincing sense of relief. *Une Baignade* may thus be seen as a terminal point in Seurat's earlier style : it was a product of one member of a mildly rebellious group who believed in turning impressionism to his own personal ends without actually associating himself with that movement. Instead, Seurat and his friends sought approval in the annual Salons. » (Homer : Seurat's Formative Period — 1880-1884, *The Connoisseur*, mai-sept. 1958, p. 61-62)

Photos Tate Gallery



UNE BAIGNADE (détail)



99. — PÊCHEUR, c. 1884

Huile sur bois, 16,2 × 24,8 cm.
Signé en bas à droite : Seurat (cachet)

COLLECTIONS :

Félix Fénéon, Paris; [Bignou], Paris; [Lefèvre], Londres; [Knoedler], New York; *Miss Edith Wetmore, New York*

LITTÉRATURE :

Laprade : *S.*, 1951, p. 14 *(ill.)*

Photo Knoedler, New York

100. — UNE PÉRISSOIRE, c. 1884

Huile sur bois, 17,8 × 26,4 cm.
Signé en bas à droite : Seurat
Le cadre peint intérieur n'est pas de la main de Seurat

COLLECTIONS :

Alexandre Natanson, Paris; [Bernheim-Jeune], Paris; Dikran Khan Kelekian; Vente Kelekian, Am. Art Ass., New York, 1922, N° 24; [Wisselingh], Amsterdam (en 1931); [Lefèvre], Londres; [Ferron], New York; [Knoedler], New York; *Georges Renand, Paris* (depuis 1933)

EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 42; Brooklyn : *P.-I.*, 1931, N° 49; Wisselingh, Amsterdam, 1931, N° 49 *(ill.)*; Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34 (hors catalogue); Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 44; Paris : *Chefs-d'œuvre*, 1937, N° 412; Charpentier, Paris, 1942, N° 162; Kaganovitch, Paris, 1950; Beaux-Arts, Paris : *Collections*, 1955, N° 111; Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 9; Chicago, Art. Inst. : *S.*, 1958, N° 117 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Cousturier : *S.*, 1921, pl. 9; *Arts*, déc. 1921, p. 180 *(ill.)*; Coquiot : *S.*, 1924, p. 215, 246; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 12; Deene : S., *Maandblad*, juin 1931, p. 176 *(ill.)*; Rich : *S.*, 1935, p. 60, N° 20, pl. 43; Laprade : *S.*, 1945, opp. pl. 48 *(ill., couleurs)*; Rewald : *H. of I.*, 1946, p. 384 *(ill.)*

Photo Wildenstein

101. — BERGE D'UNE RIVIÈRE, FEMMES, c. 1884

Huile sur bois, 15,5×25 cm.

Collections :

Félix Fénéon, Paris; François Cousturier, Paris; Étienne Vautheret, Lyon; Vente Vautheret, Drouot, Paris, 16 juin 1933, N° 29 *(ill.)*, (31.000 francs); E. Lafargue, Paris; [A. Weill], Paris; *George N. Richard, New York*

Expositions :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 35; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 21

Littérature :

Rich : *S.*, 1935, N° 38, pl. 37; Laprade : *S.*, 1945, pl. 20; Rewald : *S.*, 1949, p. 6 *(ill.)*

Photo Wildenstein

102. — LE GOUTER, 1885 (F.)

Huile sur bois, 16,2×24,7 cm.

Collections :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 33; Octave Mirbeau, Paris; Vente Mirbeau, Durand-Ruel, Paris, 24 févr. 1919, N° 50 *(ill.)*, (700 francs); [Bernheim-Jeune], Paris; Félix Fénéon, Paris; Vente Fénéon, Drouot, Paris, 4 déc. 1941, N° 80 *(ill.)*, (260.000 francs); [Wildenstein], New York; *M.H.W. Ritchie, Clarendon, Texas*

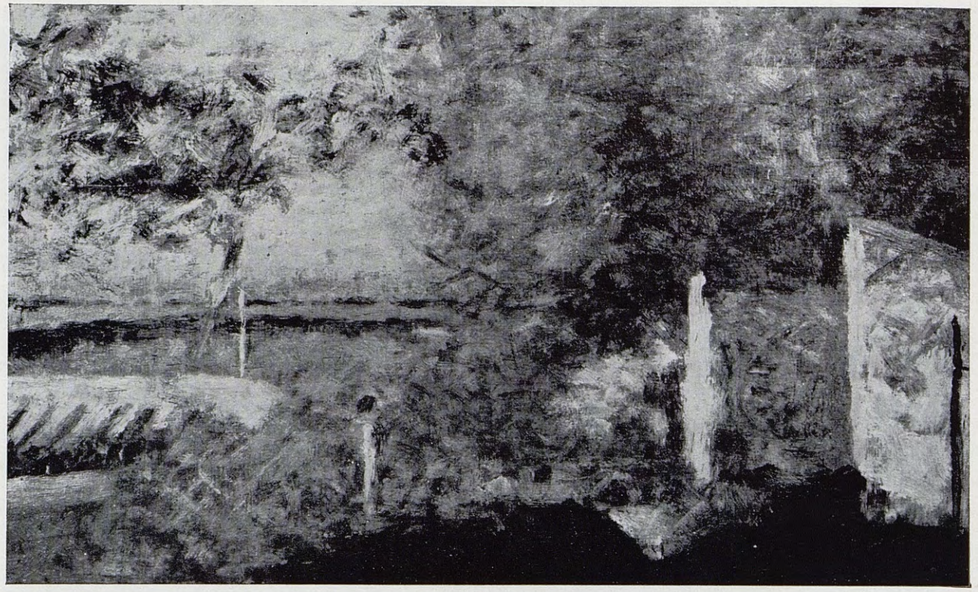
Expositions :

Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 20; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 8; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 58

Littérature :

Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Coquiot : *S.*, 1924, p. 246; Laprade : *S.*, 1945, pl. 30

Photo Wildenstein



103. — LE PONT BINEAU, c. 1884

Huile sur bois, 15,9×24,8 cm.

Collections :

Félix Fénéon, Paris; Vautheret, Lyon; L. C. Hodebert, Paris; [Lefèvre], Londres; D. W. T. Cargill, Glasgow; [Bignou], New York; [Knoedler], New York; *Professeur Philip Sandblom, Lund, Suède*

Expositions :

Paris : *Indépendants*, *S.*, 1905, N° 16; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 46; Crès, Paris, 1919-20, N° 52; Brummer, New York : *S.*, 1924, N° 11; Lefèvre, Londres : *S.*, 1926, N° 8; Bignou, New York, 1940, N° 15; Bignou, New York, 1941, N° 23; Bignou, New York, 1942, N° 16; Bignou, New York, 1944, N° 15

Littérature :

Laprade : *S.*, 1945, pl. 19

Photo Knoedler, New York

104. — LA RUE SAINT-VINCENT, PRINTEMPS, 1884 (F.)

Huile sur bois, 25×15,5 cm.

Collections :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 71; Félix Fénéon, Paris; [Lefèvre], Londres; Capt. S. W. Sykes (de 1923 à 1948); *The Syndics, Fitzwilliam Museum, Cambridge* (don du Capt. S. W. Sykes, 1948)

Expositions :

Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1111; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 27; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 12; Lefèvre, Londres : *S.*, 1926, N° 6

Littérature :

Coquiot : *S.*, 1924, p. 246; *Ill. London News*, 26 févr. 1949, p. 282 *(ill.)*

Photo Fitzwilliam Museum, Cambridge

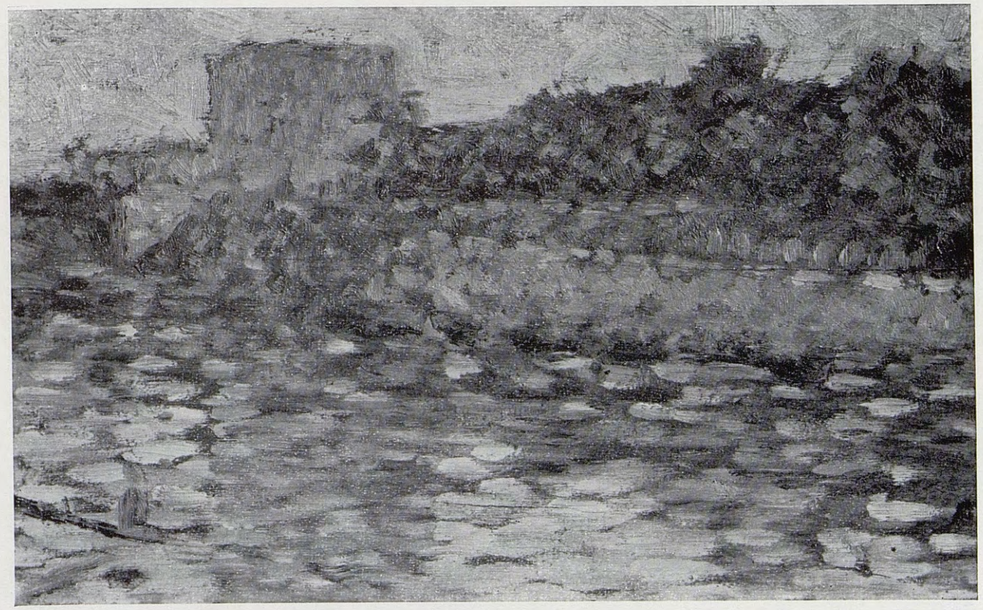
105. — BERGE DE LA SEINE, c. 1884

Huile sur bois, 16,2 × 24,8 cm.

Photo communiquée par Lefèvre Galleries, Londres

COLLECTIONS :

[Bernheim-Jeune], Paris; propriétaire actuel inconnu



106. — PAYSAGE A LA TOURELLE, c. 1884

Huile sur bois (séparé du *Paysage rose* [voir N° 43] après 1932), 15,6 × 24,8 cm.

COLLECTIONS :

Alexandre Natanson, Paris; Vente Natanson, Drouot, Paris, 16 mai 1929, N° 105 *(ill.)*, (40.000 francs avec l'autre côté); Gaston Lévy, Paris; Vente G(aston) L(évy), Drouot, Paris, 17 nov. 1932, N° 106 *(ill.)* (avec l'autre côté — 8.000 francs); Victor Bossuat, Paris (depuis 1932, légué au propriétaire actuel); *collection particulière, France.*

EXPOSITIONS :

Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 74; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 25; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 52

Photo Wildenstein

107. — LA SEINE VUE DE LA GRANDE-JATTE
ou LA SEINE AU PRINTEMPS, c. 1884

Huile sur bois, 15,5 × 25,1 cm.

Collections :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 122; Mme P...; Vente Mme P., Drouot, Paris, 5 nov. 1898; Mme J. D. (en 1908); Félix Fénéon, Paris; Vente Fénéon, Drouot, Paris, 4 déc. 1941, N° 75 (200.000 francs); *collection particulière, Paris*

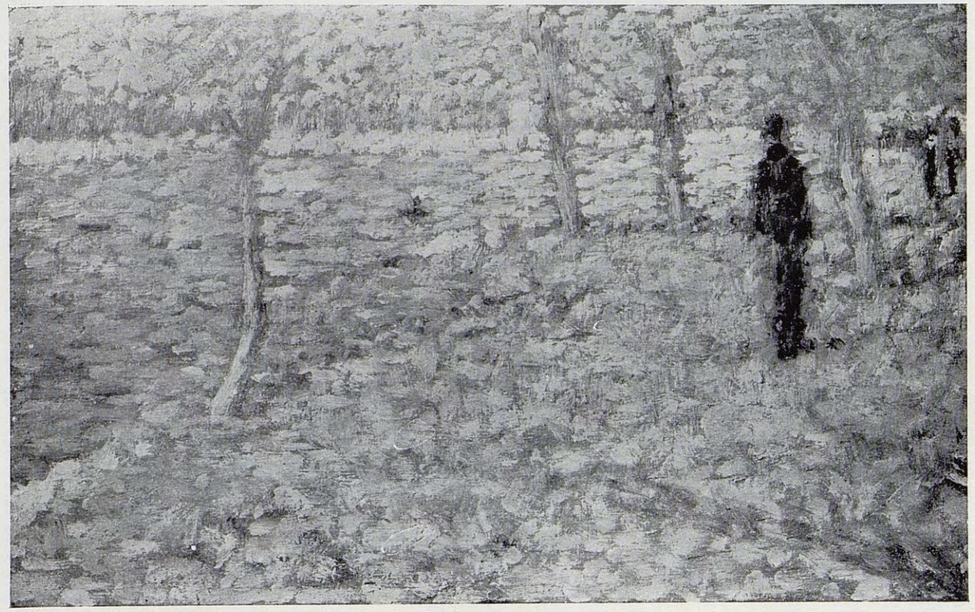
Expositions :

Paris : *Indépendants*, 1886, N° 362; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 48; Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 20

Littérature :

Christophe : S., *Hommes d'Aujourd'hui*, 1890, 8, N° 368

Photo Vizzavona, Paris



108. — MOYENNE DISTANCE, GAUCHE, AVEC HOMME DEBOUT,
ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 15,2 × 24,8 cm.

Collections :

[Lefèvre], Londres; [Knoedler], Londres (en 1930); Mrs. William Andrews Clark, New York; *Miss Adèle Marié, New York*

Expositions :

San Francisco : *French Painting*, 1934, p. 60; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 89

Littérature :

Zervos : Grande-Jatte, *Cahiers d'Art*, 1928, 9, p. 364 *(ill.)*; Rich : *S.*, 1935, N° 22, pl. 21

Commentaire :

« D'après les études exécutées pour ce grand tableau [*La Grande Jatte*, N° 139 du présent catalogue], il semble que Seurat partit du site, de ce paysage... peint en 1884 et auquel il a consacré également un dessin important [voir N°s 116 et 116 c]. En animant ce paysage par des figures et des bêtes, il s'est inspiré sans doute des observations faites sur nature, quitte à les soumettre aux rigueurs de sa composition. Comme pour *La Baignade*, il procède donc en retenant les personnages et les poses que le hasard lui offre, en des études plus ou moins poussées, faisant au besoin poser des modèles à l'atelier lorsqu'il aura décidé des attitudes définitives. » (Rewald : *Georges Seurat*, [New York, 1943], Paris, 1948, p. 60)

Photo Knoedler, New York

109. — MOYENNE DISTANCE, GAUCHE, AVEC BATEAU A VOILE, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 15,8×24,8 cm.
Signé en bas à gauche : Seurat (cachet)

COLLECTIONS :

[Bernheim-Jeune], Paris; [Lefèvre], Londres; [Percy Moore Turner], Londres; [Wildenstein], Londres (jusqu'en 1943); Capt. E. Molyneux, Paris (de 1943 à 1952); *collection particulière, U.S.A.*

EXPOSITIONS :

Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 67 [?]; Wildenstein, Londres, 1944, N° 39; Nat. Gall., Washington & Modern Art, New York : *Molyneux*, 1952

LITTÉRATURE :

Zervos : Grande-Jatte, *Cahiers d'Art*, 1928, 9, p. 364 *(ill.)*; Rich : *S.*, 1935, N° 23, pl. 22; Laprade : *S.*, 1945, pl. 27

Photo Wildenstein

110. — MOYENNE DISTANCE, GAUCHE, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 15,5×23,8 cm.
Le cadre peint intérieur n'est pas de la main de Seurat

COLLECTIONS :

[Wisselingh], Amsterdam; [Lefèvre], Londres; [Knoedler], New York; [Hessel], Paris (jusqu'en 1933); *Georges Renand, Paris* (depuis 1933)

EXPOSITIONS :

Wisselingh, Amsterdam, 1931, N° 48 *(ill.)*; Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 77; Paris : *Chefs-d'œuvre*, 1937, N° 411; Charpentier, Paris, 1942, N° 160; Kröller-Müller, Otterlo : *van Gogh*, 1953, N° 60; Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 10; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 88

LITTÉRATURE :

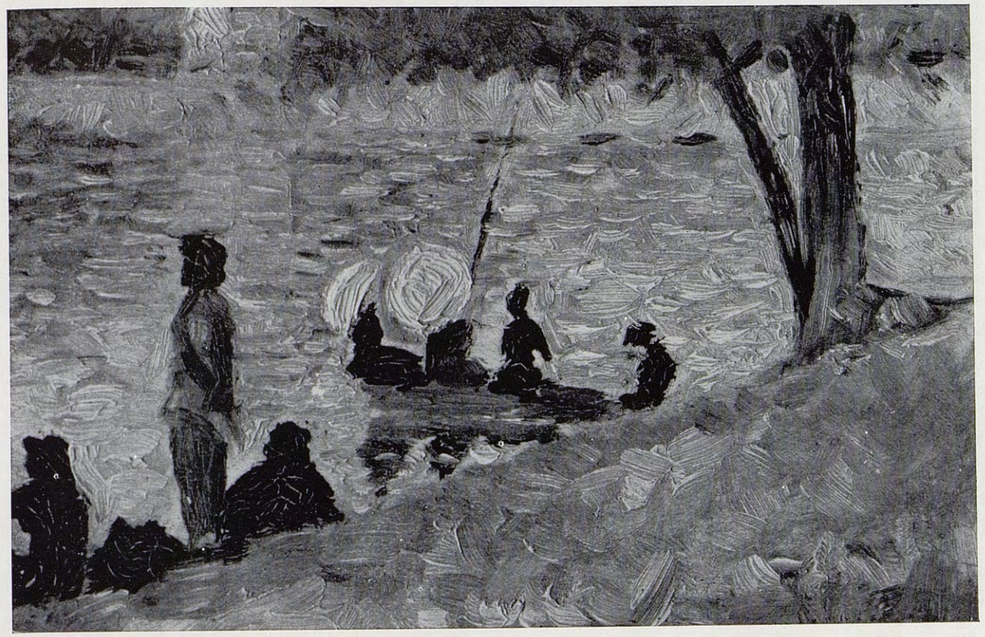
Deene : S., *Maandblad*, juin 1931, opp. p. 163 *(ill.)*; Rich : *S.*, 1935, N° 24, pl. 23; Laprade : *S.*, 1945, opp. p. 42 *(ill., couleurs)*

Photo Wildenstein

111. — BERGE, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 16×24 cm. *Photo Wildenstein*

Collection Levasseur, France; *collection particulière, France*



112. — SECTION DISTANTE DE LA BERGE, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 16,5×24,4 cm.

COLLECTIONS :

[Sam Salz], Paris (en 1921); William Weinberg, Scarsdale, N. Y. (depuis 1923); Vente Weinberg, Sotheby, Londres, 10 juil. 1957, N° 39 *(ill.)*, (£ 7.000); *Marlborough Galleries, Londres*

EXPOSITIONS :

Amsterdam, 1930, N° 274; Rotterdam : *S.*, 1936-37, N° 46 *(ill.)*; Knoedler, New York : *S.*, 1949, N° 9; Wildenstein, New York : *S.*, 1953, N° 5

Photo Marlborough Galleries, Londres

113. — MOYENNE DISTANCE ET FOND,
ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 15,6×25 cm.

COLLECTIONS :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 94 (Luce); Alexandre Séon, Paris; *Jacques Rodrigues-Henriques, Paris* (depuis environ 1935)

LITTÉRATURE :

Rich : *S.*, 1935, N° 28, pl. 27

COMMENTAIRE :

« The drawings and small studies [for *La Grande Jatte*] are chiefly of his *dramatis personae* and show how, unlike the *Baignade*, where each figure had been drawn in the studio from an isolated model, the figures in the *Grande Jatte* are all studied in relation to the whole. His aim was to discover interesting silhouettes, but he tried by very subtle operation of tone to keep an effect of modelling while preserving the general unity of the plane. » (Clark : *Landscape Painting*, 1950, p. 117)

Photo J. Rodrigues-Henriques

114. — VUE DU FOND AVEC QUELQUES PERSONNAGES,
ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 15,5×24,1 cm.

COLLECTIONS :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 96; Félix Fénéon, Paris; Lonquety, Paris; [Wildenstein], New York; *Mr. & Mrs. Robert Lehman, New York*

EXPOSITIONS :

Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 162; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 46; Paris : *Lehman*, 1957, N° 79; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 91; Cincinnati : *Lehman*, N° 162 *(ill.)*

Photo Wildenstein

115. — MOYENNE DISTANCE, GAUCHE, « SAINT-CYRIEN », ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 15,9×24,8 cm.

COLLECTIONS :

Mme Seurat, Paris; offert à Henri-Edmond Cross, Paris; [Percy Moore Turner], Londres (en 1928); [Lefèvre], Londres; [Knoedler], New York; *Mrs. Alan Cunningham, Brookline, Mass.*

EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 41; Prague, 1923, N° 60; Independent Gal., Londres, 1925, N° 19; Norwich, 1925, N° 57 [?]; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 92 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Zervos : Grande-Jatte, *Cahiers d'Art*, 1928, 9, p. 372 *(ill.)*; Rich : *S.*, 1935, N° 26, pl. 25; Laprade : *S.*, 1945, pl. 24; Rewald : *S.*, 1949, p. 8 *(ill.)*; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 24; Laprade : *S.*, 1951, p. 45 *(ill.)*

Photo Lefèvre Galleries, Londres

116 a

116 b

116 a. — ÉTUDE POUR LA SECTION CENTRALE DE « LA GRANDE-JATTE », 1884

Dessin au crayon Conté, c. 66×47,6 cm.

Collection particulière, Paris

COMMENTAIRE :

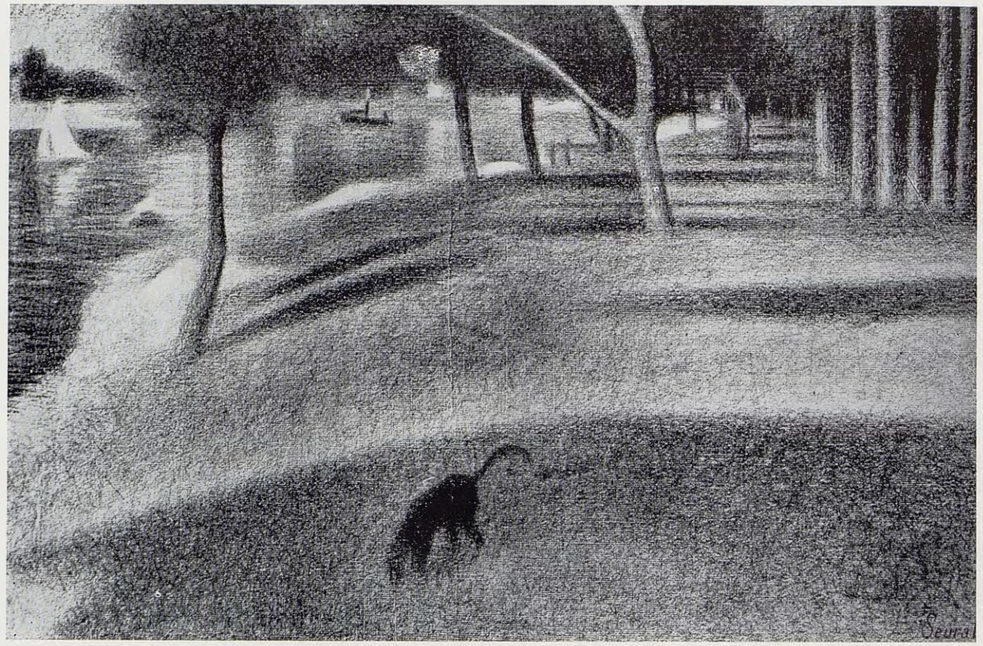
« A study for the right-center portion of the *Grande-Jatte*, [this drawing] provides an interesting insight into the way Seurat distilled his observations of nature into forms of rich simplicity. The tree in the foreground has a cleft trunk and twisting upper branches, but in the final painting, the same tree appears as a flat silhouette with the barest hint of modelling. This process has frequently been related to the classicizing technique of Poussin or Ingres, but it seems at least equally appropriate to relate it to the general inclination of modern art toward 'primitivism'. » (Herbert : Seurat in Chicago and New York, *Burlington Magazine*, mai 1958, p. 151)

116 b. — HOMME ET ARBRE, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Dessin au crayon Conté, 61×45,8 cm.

Coll. Baron Dr. E. von der Heydt, Ascona, Tessin

Photo Wm. Loopuit, Amsterdam



116 c. — VUE GÉNÉRALE AVEC CHIEN,
ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Dessin au crayon Conté, c. 41×62 cm. *Collection particulière, Paris*
Signé en bas à droite : Seurat (cachet)

116. — L'ILE DE LA GRANDE-JATTE, 1884
(retouché plus tard par Seurat)

Huile sur toile, 65×81,5 cm.
Signé et daté en bas à gauche : Seurat — 84

Bordure peinte ajoutée par l'artiste ; le cadre peint intérieur n'est pas de la main de Seurat

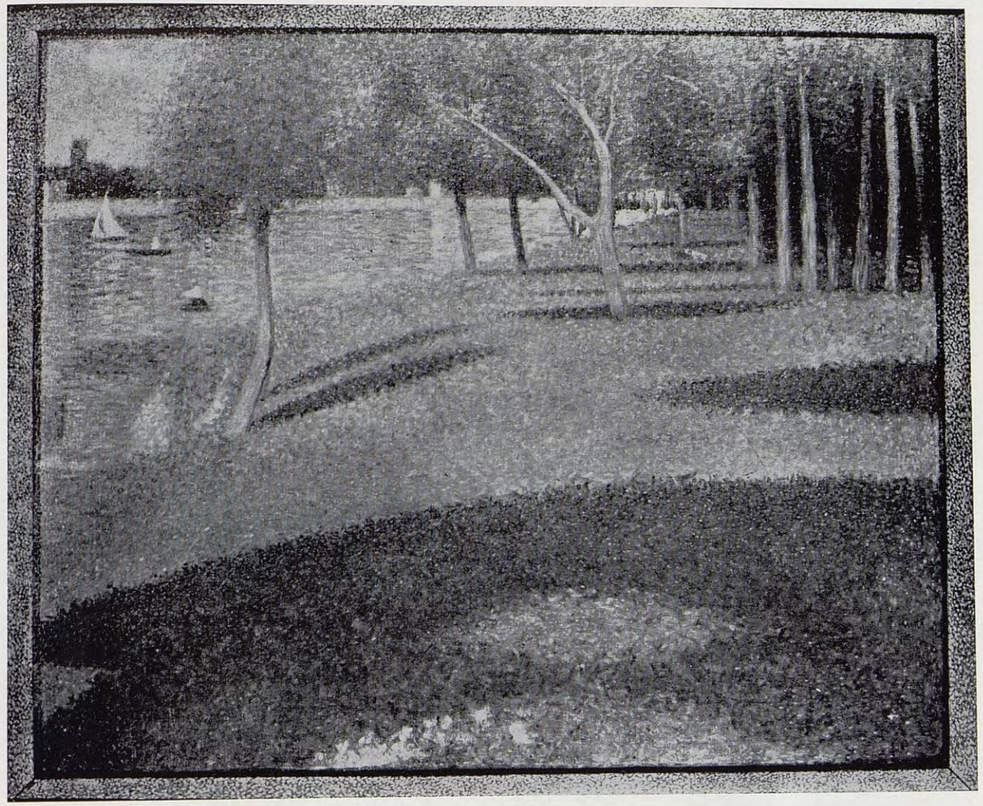
Remarque : Selon Mr. Louis Pomerantz, Conservateur du Chicago Art Institute, la signature et la date ont été en partie recouvertes par Seurat. Ceci explique que la date semble, à l'œil nu, être 86 au lieu de 84, et confirme que Seurat a retouché ce tableau après 1884.

COLLECTIONS :

I. d'A. (en 1908); [Bignou], Paris; [Lefèvre], Londres; [Knoedler], New York; Mrs. Chester Beatty, Londres; [Rosenberg], New York; *Ambassador & Mrs. John Hay Whitney, New York* (depuis 1955)

EXPOSITIONS :

Paris : Indépendants, déc. 1884, N° 241; Nat. Acad., New York : *Impressionists*, 1886, N° 112; Bruxelles : *Les XX*, 1889, N° 2; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 50; Knoedler, New York : *50 Years*, 1927, N° 15; Knoedler, New York : *Century*, 1928, N° 33 *(ill.)*; Kraushaar, New York, 1928, N° 12 *(ill.)*; Wisselingh, Amsterdam, 1928, N° 58; Lefèvre, Londres, 1930, N° 18; R. A., Londres : *French*, 1932, N° 519



116

(ill.); Liverpool : *French*, 1933, N° 570; Lefèvre, Londres : *Renoir*, 1936, N° 37; Lefèvre, Londres, juin 1936, N° 44; Modern Art, New York, 1955, N° 137 *(ill.)*; Yale University, 1956, N° 114 *(ill.)*; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 68 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Marx : Indépendants, *Voltaire*, 10 déc. 1884; Le Fustec : Indépendants, *Art et les Artistes*, 13 déc. 1884; Daligny, *Journal des Arts*, 30 déc. 1884, p. 2; Coquiot : *S.*, 1924, p. 246; George : *S.*, 1928, pl. 4; Zervos : Grande-Jatte, *Cahiers d'Art*, 1928, 9, p. 365 *(ill.)*; Rey : *Renaissance*, 1931, p. 116; Rich : *S.*, 1935, N° 48, pl. 43; Bulliet, 1936, pl. 25; Rewald : *S.*, 1943, pl. 64; Venturi : S., *Gaz. des B.-A.*, juil.-déc. 1944, p. 427 *(ill.)*; Laprade : *S.*, 1945, pl. 23; Rewald : *S.*, 1948, p. 56 *(ill.)*; Clark : *Landscape Painting*, 1950, p. 117, pl. 96; Venturi : *Imp. & Symb.*, 1950, p. 144-145, pl. 146; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 19; Venturi : *De Manet*, 1953, p. 195 *(ill.)*, 196; Rewald : *P.-I.*, 1956, p. 33 *(ill., couleurs)*

COMMENTAIRES :

« ... un paysage d'une remarquable transparence aérienne, où se joue la vive lumière d'un chaud soleil d'été ; tout cela d'un art franc, sincère, décèle une conviction profonde, que l'on regrette de ne pas rencontrer chez certains ' *Impressionnistes par persuasion.* ' » (Marx : L'Exposition des Indépendants, *Le Voltaire*, 10 déc. 1884)

« Voulez-vous des exemples ? Voici un tableau de M. Seurat, représentant l'île de la Grande-Jatte. Il contient un terrain gazonné d'une bonne couleur, une eau ensoleillée qui court, en vous jetant des reflets de lumière. C'est une vibration de petit flots dansants et ra-

pides, fortement colorés, des reflets du ciel et de la pénétration des rayons. Le fond est bien vu. Le mouvement du bateau dans l'eau calme envahie par les mollesses tièdes de l'été, est lent, comme ensommeillé. C'est bien. La verdure sous l'ombre des bois, rasée par le regard, est d'une note qui n'a rien de désagréable. Il laisse de côté les troncs d'arbre, on dirait des pins dépouillés de leur écorce, mais chargés de feuillage. Mais le premier plan n'est pas solide. A la gauche du tableau l'eau n'est pas soutenue ; les arbres sont plantés dans du vert qui a bien de la peine, au point de vue, à s'élever au-dessus de l'eau. Il en résulte une expressoin du mouvement de l'eau et de la fuite du terrain très bien comprise par le peintre, mais certes, bien moins explicable pour le spectateur qui n'a ni sous les yeux ni autour de lui rien qui lui fasse comprendre qu'il y a de l'humus sous ces arbres, sous cette herbe, sous cette rivière. » (Le Fustec : Les Salons d'Hiver des Indépendants, *L'Art et les Artistes*, 13 déc. 1884)

« 241, *L'Ile de la Grande Jatte* par M. Seurat, perspective profonde, herbe trop frisée. » (Daligny : L'Exposition des Artistes Indépendants, *Le Journal des Arts*, 20 déc. 1884, p. 2)

« When [Seurat] painted the field, the trees, and the water among which the figures were to take their places, the masterpiece emerged spontaneously. Far from diminishing the vibrancy, which is life, the crystallization of the light makes it tangible and eternal. » (Venturi : *Impressionists and Symbolists*, 1950, p. 144-145)

Photo Rosenberg & Co., New York

117 a. — CHIEN, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Dessin au crayon Conté, c. 24×31 cm.

Propriétaire actuel inconnu

Photo César M. de Hauke, Paris

117. — SECTION DU CENTRE ET DE GAUCHE AVEC QUELQUES PERSONNAGES, « A L'OMBRE ET AU SOLEIL », ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 15,6×25,2 cm.

COLLECTIONS :

Edmond Cousturier (en 1908) ; François Cousturier ; [Rosenberg], Londres (jusqu'en 1951) ; *Émil G. Bührle, Zurich* (depuis 1951)

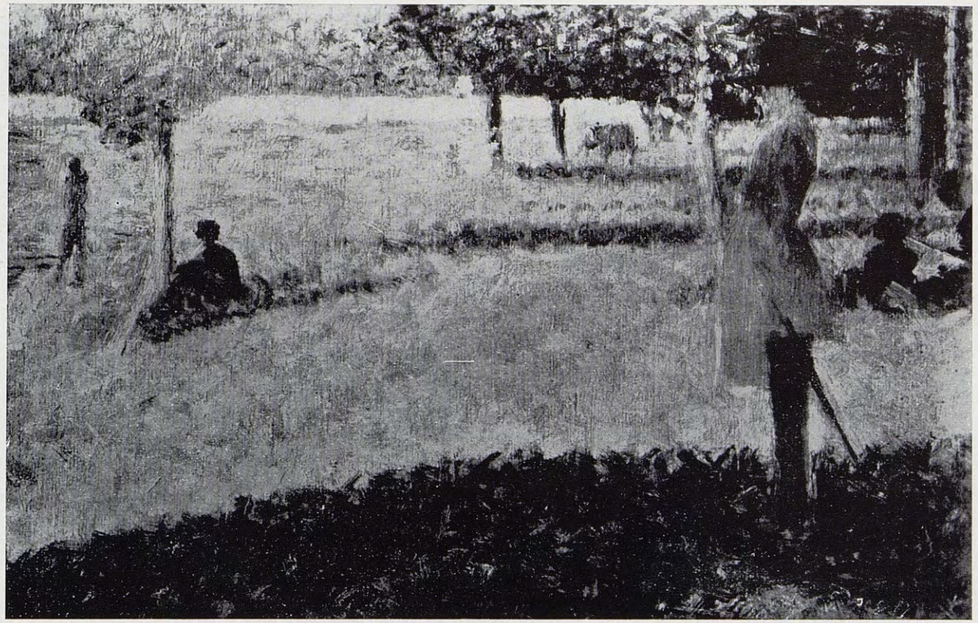
EXPOSITIONS :

Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 76 ; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 27 ; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 47 ; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 95 (sous le titre « Lady with Parasol ») ; Kunsthaus Zürich : *Sammlung Emil G. Bührle*, 1958, N° 210 ; Schloss Charlottenburg, Berlin : *Sammlung Emil G. Bührle*, 1958, N° 34

LITTÉRATURE :

Festschrift Sammlung Emil G. Bührle, 1958, N° 210, p. 124-125

Photo Vizzavona, Paris



118. — VUE GÉNÉRALE AVEC CAVALIER DE LA FEMME AU SINGE, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 17,7×26,1 cm.

COLLECTIONS :

Félix Fénéon, Paris; [Hodebert], Paris; Joseph Stransky (en 1928 jusqu'en 1936 — prêté au Worcester Museum, Mass., de 1933 à 1934) [Wildenstein], New York (en 1936); [Stendahl], Los Angeles; *Mrs. Irene Mayer Selznick, New York*

EXPOSITIONS :

Renaissance, Chicago : *S.*, 1953, N° 16; Wildenstein, Londres : *In the Collection*, 1936, N° 15; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 41; Toledo, 1939, N° 25 *(ill.)*; Los Angeles, 1941, N° 44; Wildenstein, New York : *Paris*, 1943, N° 21 *(ill.)*; Wildenstein, New York : *S.*, 1953, N° 8

LITTÉRATURE :

Private Collection of Josef Stransky, *Art News*, 16 mai 1931, p. 88, 101 *(ill.)*; Rich : *S.*, 1935, N° 27, pl. 26; Rewald : *S.*, 1943, pl. 65; Rewald : *S.*, 1948, p. 57 *(ill.)*; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 12

Photo Wildenstein

119. — VUE GÉNÉRALE AVEC GROUPEMENT DE PERSONNAGES, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 15,2×24,8 cm.

COLLECTIONS :

Maximilien Luce, Paris; [Wildenstein], New York; *Mr. & Mrs. Leigh B. Block, Chicago* (depuis 1955)

EXPOSITIONS :

Munich, etc. : *Franzósische Künstler*, 1906-07, N° 100; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 94 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Rewald : *P.-I.*, 1956, p. 85 *(ill.)*; Herbert : S., *Burl. Mag.*, mai 1958, p. 151, pl. 11

COMMENTAIRE :

« ... [this], a rather tight and self-conscious studio painting, is typical of the sketches in the way it serves the major composition. Few of its figures appear in the big canvas, but their arrangement foretells some of its elements, especially the right-to-left receding diagonal. The idea of a tall figure blocking off the right edge was retained, as were — greatly altered in form — the two seated girls in the center, seated figures to the far left, and the alternating up-down-up positions of the persons along the major diagonal. » (Herbert : Seurat in Chicago and New York, *Burlington Magazine*, mai 1958, p. 151)

Remarque : Il ne semble nullement certain que ce panneau ait été exécuté à l'atelier; les divergences avec la composition finale paraissent indiquer plutôt qu'il s'agit ici d'un groupe de personnages saisis « sur le vif ».

Photo Wildenstein

120. — SECTIONS DU CENTRE ET DE GAUCHE
AVEC QUELQUES PERSONNAGES, « LA FILLETTE EN BLANC »,
ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, c. 15×25 cm.
Signé en bas à gauche : Seurat (cachet)

COLLECTION :
The Barnes Collection, Merion, Penn.

LITTÉRATURE :
Rich : *S.*, 1935, N° 47

121. — VUE GÉNÉRALE AVEC QUELQUES PERSONNAGES,
« TROIS DOS », ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 15,8×25,1 cm.

COLLECTIONS :
Paul Signac, Paris ; *collection particulière, Paris*

EXPOSITIONS :
Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 36; Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 13; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 96

LITTÉRATURE :
Rewald : *S.*, 1943, pl. 66; Rewald : *S.*, 1948, p. 57 *(ill.)*

Photo Vizzavona, Paris

122. — VUE DU FOND, AVEC QUELQUES PERSONNAGES, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 15,4×24,9 cm.
Signé en bas à droite : Seurat (cachet)

COLLECTIONS :

Georges L(ecomte), Paris; [Lefèvre], Glasgow; [Lefèvre], Londres; D. W. T. Cargill, Lanark (jusqu'en 1932); [Bignou], New York; Stanley L. Barbee, Beverly Hills, Calif.; Vente Barbee, Parke-Bernet, New York, 20 avr. 1944, N° 17 *(ill.)*, ($ 6.400); Maurice Wertheim, New York; *Fogg Museum of Art, Harvard University, Cambridge* (Maurice Wertheim Collection)

EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 45; McLellan, Glasgow, 1927, N° 39; R. A., Londres : *French*, 1932, N° 556; Fogg, Harvard : *French Painting*, 1946, p. 24 *(ill.)*; Wildenstein, New York, 1947-48, N° 48; Québec : *Wertheim*, 1949, N° 12 *(ill.)*; Knoedler, New York : *Collectors*, 1950, N° 11 *(ill.)*

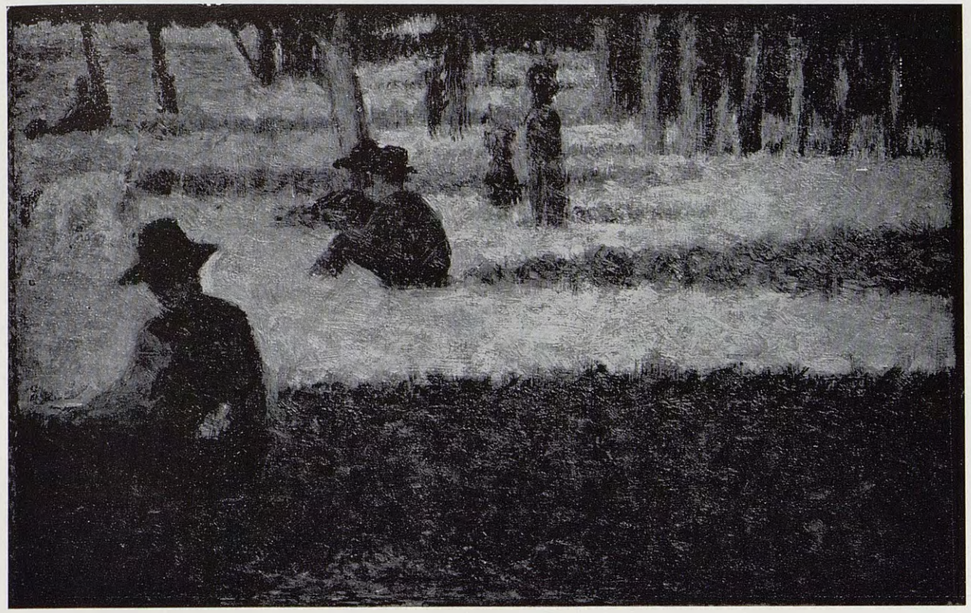
LITTÉRATURE :

Zervos : Grande-Jatte, *Cahiers d'Art*, 1928, 9, p. 366 *(ill.)*; Rich : *S.*, 1935, N° 29, pl. 28

COMMENTAIRE :

« Having chosen the site and familiarized himself with the landscape — represented at first without any human beings — Seurat began to enliven it with random figures, thus assembling all the data for his huge canvas. The section of the site and the position of the sun in this panel are practically identical with that of the painting [voir N° 139 du présent catalogue], but among the people in the grass actually only one appears in the final version : the central figure of the group of three in the middle background. » (Rewald : Catalogue de l'exposition *French Painting since* 1870, *Lent by Maurice Wertheim*, Fogg Museum of Art, 1946, p. 24)

Photo Wildenstein



123. — CENTRE ET DROITE, MOYENNE DISTANCE, « LE CHIEN BLANC », ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-85

Huile sur bois, 19,7×29,5 cm.
Le cadre peint intérieur n'est pas de la main de Seurat.

COLLECTIONS :

Charles Saunier (en 1905); [Lefèvre], Londres; [Bignou], Paris (en 1928); [Knoedler], Londres (en 1931); [Knoedler], New York; Mrs. George C. Lee, Westwood, Mass.; *collection particulière, Mass.*

EXPOSITIONS :

Paris : *Indépendants*, S., 1905, N° 44; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 39; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 99

LITTÉRATURE :

Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Zervos : Grande-Jatte, *Cahiers d'Art*, 1928, 9, p. 366 *(ill.)*; Rich : *S.*, 1935, N° 36, pl. 35; Laprade : *S.*, 1945, pl. 22; Laprade : *S.*, 1951, p. 41 *(ill.)*

Photo Knoedler, New York

124. — MOYENNE DISTANCE, GAUCHE,
ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 15,8×24,8 cm.

COLLECTIONS :

[Hessel], Paris (jusqu'en 1929); Gen. A. Conger Goodyear, New York (de 1929 à 1948); *Albright Art Gallery, Buffalo, N. Y.* (don du Gen. A. Conger Goodyear, 1948)

EXPOSITIONS :

Modern Art, New York, etc. : *Fauves*, 1952-1953, N° 8; Rochester, N.Y., 1957; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 98

LITTÉRATURE :

Zervos : Grande-Jatte, *Cahiers d'Art*, 1928, 9, p. 370 *(ill.)*; Rich : *S.*, 1935, N° 42, pl. 41; *Buffalo Gall. Notes*, 1948-49, p. 7, 16 *(ill.)*; Ritchie : *Albright Cat.*, 1949, p. 104, 105 *(ill.)*, 197

Photo Albright Art Gallery

125. — VUE GÉNÉRALE AVEC FEMME COUSANT,
ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 15,5×25,1 cm.

COLLECTIONS :

Paul Signac, Paris; *collection particulière, Paris*

EXPOSITION :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 38

LITTÉRATURE :

Cousturier : S., *Art Décoratif*, 20 juin 1912, p. 363 *(ill.)*; Cousturier : *S.*, 1921, pl. 10; Lhote : *S.*, 1922, pl. 11; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 13; Zervos : Grande-Jatte, *Cahiers d'Art*, 1928, 9, p. 365 *(ill.)*; Roger-Marx : *S.*, 1931, pl. 5; Rich : *S.*, 1935, N° 43, pl. 42; Laprade : *S.*, 1945, pl. 21; Rewald : *S.*, 1949, p. 7 *(ill.)*

Photo Braun & Co, Paris.

126. — MOYENNE DISTANCE, GAUCHE, DEUX PERSONNAGES, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 17,1 × 25,1 cm.

COLLECTIONS :

Paul Signac, Paris; Jules Rivière, Paris; Thérèse Rivière, Paris; *tableau placé sous séquestre chez Me Rheims, Paris*

EXPOSITIONS :

Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, No 78 *bis*; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, No 45

LITTÉRATURE :

Cahiers d'Art, 1926, p. 27 *(ill.)*; Zervos : Grande-Jatte, *Cahiers d'Art*, 1928, 9, p. 372 *(ill.)*; Rich : *S.*, 1935, No 34, pl. 33; *Paris-Match* : Un vrai Seurat perdu à Ste Anne trouvé aux Puces, 3 mai 1958

Photo communiquée par Me Maurice Rheims, Paris

127. — CENTRE, MOYENNE DISTANCE, « FEMME A LA JUPE ROSE », ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 15,6 × 24,4 cm.

COLLECTIONS :

[Bernheim-Jeune], Paris; [Knoedler], Londres (en 1931); [Lefèvre], Londres; [Knoedler], Londres; Robert Treat Paine, II, Boston; *Mrs. Alan Cunningham, Brookline, Mass.*

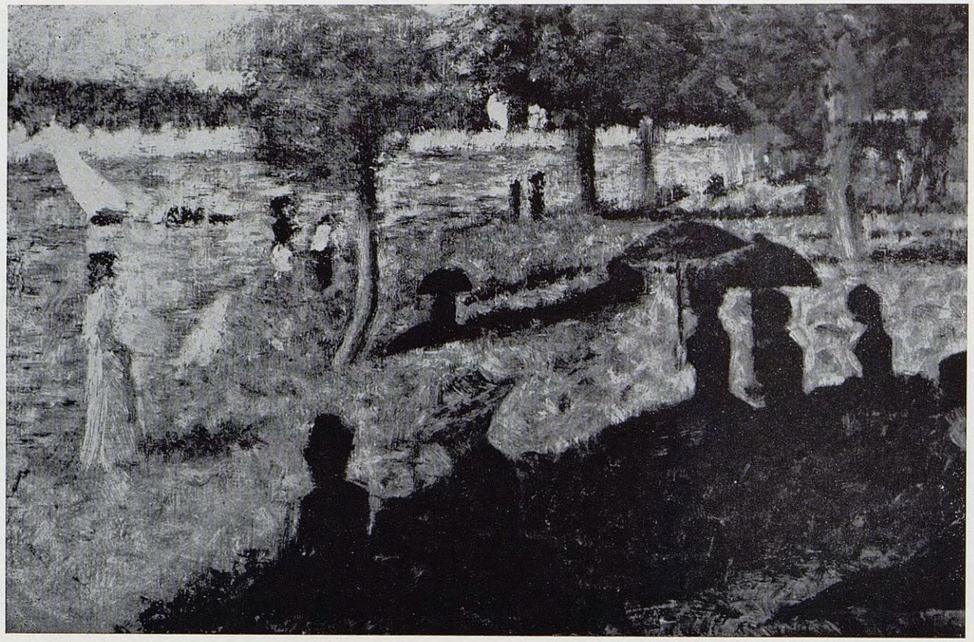
EXPOSITION :

Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, No 93

LITTÉRATURE :

Rich : *S.*, 1935, No 25, pl. 24; Hélion : S., *Burl. Mag.*, juil. 1936, pl. II A; Laprade : *S.*, 1951, p. 47 *(ill.)*

Photo Knoedler, New York



128. — SECTION DE GAUCHE, GROUPEMENT DE PERSONNAGES, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 15,9×24,8 cm.

COLLECTIONS :

[Bernheim-Jeune], Paris; J. B. Stang, Christiania (en 1921); [Lefèvre], Londres; [Knoedler], New York; *Mr. & Mrs. Howard J. Sachs, Stamford, Conn.*

EXPOSITIONS :

Modern Art, New York, 1929, N° 64; Knoedler, New York : *S.*, 1949, N° 8 *(ill.)*; Wildenstein, New York : *S.*, 1953, N° 6 *(ill.)*; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 87

LITTÉRATURE :

Langaard : S., *Kunst og Kultur*, 1921, 9, p. 33 *(ill.)*; Jamot, *Renaissance*, févr. 1929, p. 100 *(ill.)*; Rich : *S.*, 1935, N° 37, pl. 36; Rewald : *S.*, 1943, pl. 16; Rewald : *S.*, 1948, p. 55 *(ill.)*; Laprade : *S.*, 1951, p. 48 *(ill.)*

Photo communiquée par les propriétaires

129. — A DROITE, MOYENNE DISTANCE, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 15,2×25,2 cm.

COLLECTIONS :

Famille Seurat; Charles Henry, Paris; G. Pimienta, Paris; *Musée du Louvre, Paris* (don anonyme en mémoire de Charles Henry, 1930)

EXPOSITIONS :

Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 22; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 90

LITTÉRATURE :

Jamot, *Bull. des Musées*, 1930, p. 49-52; Rich : *S.*, 1935, N° 35, pl. 34; Laprade : *S.*, 1945, pl. 26; *Cat. des peintures impressionnistes*, Musées Nationaux, 1958, N° 386, p. 195; Bazin : *Trésors*, 1958, p. 299 *(ill.)*

Photo Agraci, Paris

130. — HOMME ET FEMME PÊCHANT, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois (séparé de *Paysage* [voir N° 140 *bis*] après 1940), c. 16×24 cm.
Signé (par Luce) : G. Seurat

COLLECTIONS :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 121 ; Laporte, Vichy; [Rodrigues-Henriques], Paris (en 1940); [Florent Willems], Paris; propriétaire actuel inconnu.

COMMENTAIRE :

« L'œuvre photographiée ci-contre et dont j'ai examiné à loisir l'original est indubitablement de la main même de Georges Seurat (1859-1891) — sauf l'inscription qui est d'une main étrangère. Ce panneau (environ 16×24 cm.), peint à l'huile, est une étude pour la grande toile du musée de Chicago, « Un Dimanche d'été à la Grande-Jatte » ; il date donc de 1884 ou 1885 — Paris, 25 janv. 1942, Félix Fénéon, 10 av. de l'Opéra. »

Photo J. Rodrigues-Henriques, Paris

Dessin au crayon Conté, 30,5×22,9 cm.

Coll. Metropolitan Museum of Art, New York

Photo Metropolitan Museum

131 a. — PÊCHEUSE, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-85

131. — FEMME PÊCHANT, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois 15,8×25,2 cm.
Signé en bas à droite : Seurat (cachet)

COLLECTIONS :

[Bernheim-Jeune], Lucerne (jusque vers 1922); *Robert von Hirsch, Bâle*, (depuis environ 1922)

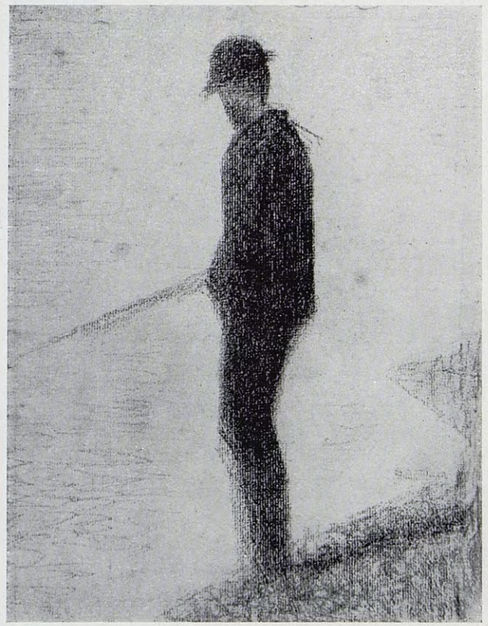
EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 43; Flechtheim, Düsseldorf, 1913 [?]

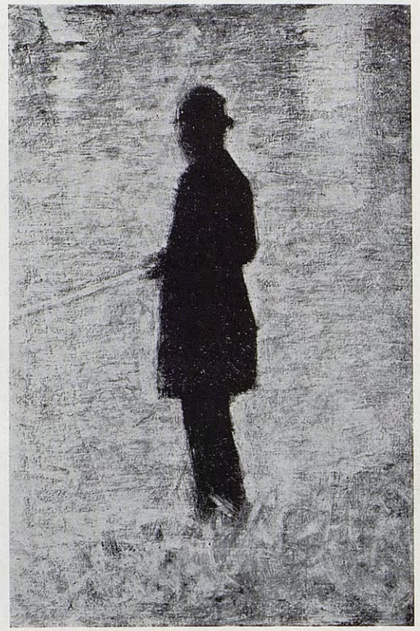
LITTÉRATURE :

Laprade : *S.*, 1945, pl. 28; Laprade : *S.*, 1951, p. 40 *(ill.)*

Photo communiquée par le propriétaire



132 a



132

132 a

132

132 a. — PÊCHEUR, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-85

Dessin au crayon Conté, 31 × 24 cm.

Coll. Städtisches Museum, Wuppertal-Elberfeld (don du Baron Dr. E. von der Heydt, 1952)

Photo Kurt Saurin Sorani, Wuppertal-E.

132. — PÊCHEUR, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 24,1 × 15,2 cm.

COLLECTIONS :

Mme Seurat, Paris; Félix Fénéon, Paris; [Barbazanges], Paris; [Knoedler], Londres; Samuel Courtauld, Londres (à partir de 1926); *Christabel Lady Aberconway, Londres*

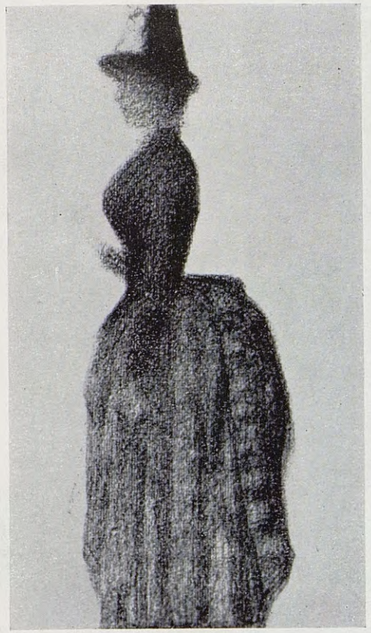
EXPOSITIONS :

Knoedler, Londres, 1926, N° 18; Tate, Londres : *Courtauld*, 1948, N° 68; R. A., Londres : *Landscape*, 1949-50, N° 295; Orangerie, Paris : *Courtauld*, 1955, N° 51 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Jamot-Turner : *Courtauld*, 1932, N° 39 *(ill.)*; Rich : *S.*, 1935, N° 32, pl. 31; Cooper : *Courtauld*, 1954, N° 66, pl. 50

Photo Home House Trustees, Londres



133a

133b

133 a. — PROMENEUSE, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Dessin au crayon Conté, 31,4 × 19,1 cm.

Coll. Baronne Alix de Rothschild, Paris

133 b. — PROMENEUSE AVEC PARASOL, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Dessin au crayon Conté, 31,7 × 24,1 cm.

Coll. Museum of Modern Art, New York (Legs Abby Aldrich Rockefeller)

Photo Art Institute, Chicago

133 c. — ÉTUDE DE DRAPERIE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Dessin au crayon Conté, 30,2 × 17,2 cm.

Propriétaire actuel inconnu

Photo Vizzavona, Paris

133. — PROMENEUSE AVEC PARASOL, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 25,1 × 15,5 cm.

COLLECTIONS :

[Bignou], Paris (avant 1934); S. Courtauld, Londres; Christabel Lady Aberconway, Londres (jusqu'à 1954); [Marlborough], Londres (1954); *Emil G. Bührle, Zürich* (depuis 1954)

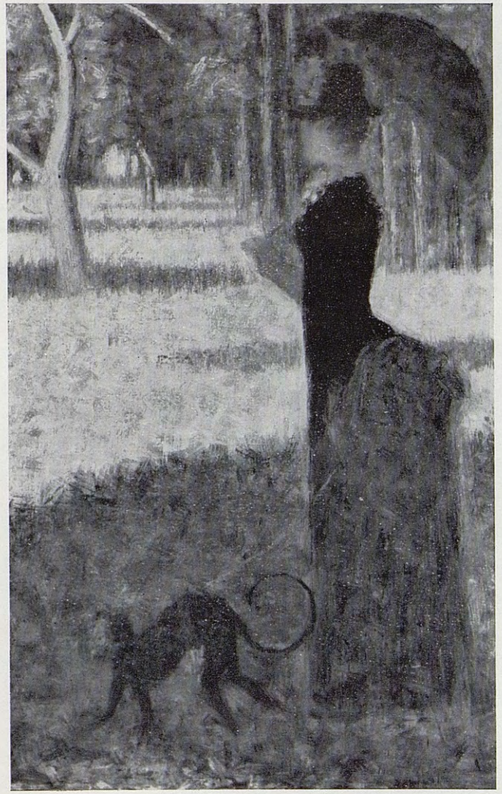
EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 44; McLellan, Glasgow, 1927, N° 39; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 37; Kunsthaus Zürich : *Sammlung Emil G. Bührle*, 1958, N° 211; Schloss Charlottenburg, Berlin : *Sammlung Emil G. Bührle*, 1958, N° 35

LITTÉRATURE :

Zervos : Grande-Jatte, *Cahiers d'Art*, 1928, 9, p. 275 *(ill.)*; Rich : *S.*, 1935, N° 30, pl. 29; *Connaissance des Arts*, 15 juin 1956, p. 37 *(ill., couleurs)*; Festschrift, Sammlung Emil G. Bührle, Zurich, 1958, N° 211, p. 125

Photo communiquée par le propriétaire



134. — PROMENEUSE AVEC SINGE, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 15,2 × 24,8 cm.

COLLECTIONS :

Coll. part., Dijon; [Barbazanges], Paris; [Bignou], Paris; [Carstairs], New York (vers 1930); [Knoedler], New York; Mrs. Cornelius J. Sullivan, New York; *Smith College Museum of Art, Northampton, Mass.* (depuis 1934)

EXPOSITIONS :

Knoedler, Londres, 1926, N° 19; Knoedler, New York : *50 Years*, 1927, N° 16; Modern Art, New York, 1929, N° 65; Springfield, 1933, N° 136; Renaissance, Chicago : *S.*, 1935, N° 5 *(ill.)*; New London, 1937; Wildenstein, New York : *Paris*, 1943, N° 22; Wildenstein, New York, 1948, N° 49; Knoedler, New York : *S.*, 1949, N° 15 *(ill.)*; Montreal, 1952, N° 62 *(ill.)*; Knoedler, New York : *Smith*, 1953, N° 32 *(ill.)*; Wildenstein, New York : *S.*, 1953, N° 7 *(ill.)*; Fogg, Harvard : *Sisley to Signac*, 1955, N° 26; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 86 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Zervos : Grande-Jatte, *Cahiers d'Art*, 1928, 9, p. 375 *(ill.)*; Abbott : S., *Bull. Smith*, juin 1934, p. 12-13 *(ill.)*; Rich : *S.*, 1935, N° 3, pl. 30; *Smith Cat.*, 1937, p. 24, pl. 91; Rewald : *S.*, 1943, pl. 69; Tyler : Nature of Abst. Art, *Gaz. des B.-A.*, janv.-févr.1947, p. 57 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1948, p. 59 *(ill.)*; Laprade : *S.*, 1951, p. 44 *(ill.)*; Rewald : *P.-I.*, 1956, p. 85 *(ill.)*

Photo Smith College Museum

134 a. — SINGES, FEUILLE D'ÉTUDES POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Dessin au crayon Conté, 29,8 × 22,2 cm.

Coll. Frau Dr. W. Feilchenfeldt, Zürich

Photo Feilchenfeldt

Dessin au crayon Conté, 13,5 × 23,5 cm.

Coll. Mrs. Henry D. Sharpe, Providence, R. I.

Photo Wildenstein

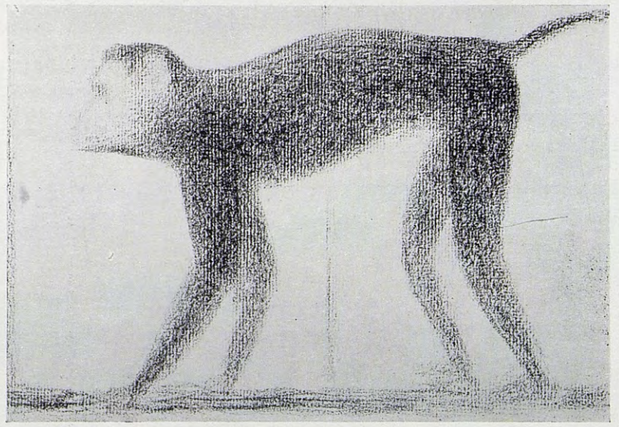
134 b. — SINGE, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

134 c. — SINGES, FEUILLE D'ÉTUDES POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Dessin au crayon Conté, 29,9 × 23,5 cm.

Coll. Musée du Louvre, Paris (Legs Camille Pissarro)

Photo Vizzavona, Paris



Dessin au crayon Conté, 15,9 × 23,8 cm.

Coll. Miss Adelaide Milton de Groot, New York — prêté au Metropolitan Museum of Art, New York

Photo Soichi Sunami — Museum of Modern Art, New York

134 d. — SINGE, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

135

135 a

135. — COUPLE SE PROMENANT, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, 24,8 × 15,9 cm.

COLLECTION :
Propriétaire actuel inconnu

EXPOSITION :
Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 44 *bis*

LITTÉRATURE :
George : *S.*, 1928, pl. 19; Rich : *S.*, 1935, N° 33, pl. 32; Rewald : *S.*, 1943, pl. 70; Rewald : *S.*, 1948, p. 59 *(ill.)*

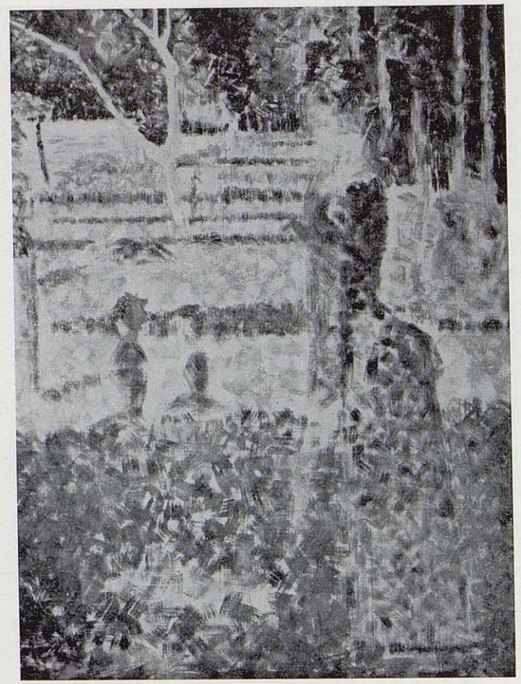
Photo Vizzavona, Paris

135 a. — COUPLE SE PROMENANT, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Dessin au crayon Conté, 29,6 × 22,8 cm.

Collection particulière, Paris

Remarque : Selon M. J. Rodrigues-Henriques, Fénéon lui aurait dit que ce dessin avait été exécuté *après* la Grande-Jatte.



136. — COUPLE SE PROMENANT, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur toile, 81,5 × 65,2 cm.

COLLECTION :
Lady Keynes, Lewes, Sussex

EXPOSITIONS :
Independent Gal., Londres, 1930, N° 18; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 36

LITTÉRATURE :
Rich : *S.*, 1935, N° 50, pl. 45. *Reproduit d'après Rich*

137. — ÉTUDE POUR LA COMPOSITION COMPLÈTE DE « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Huile sur bois, c. 16 × 25 cm.

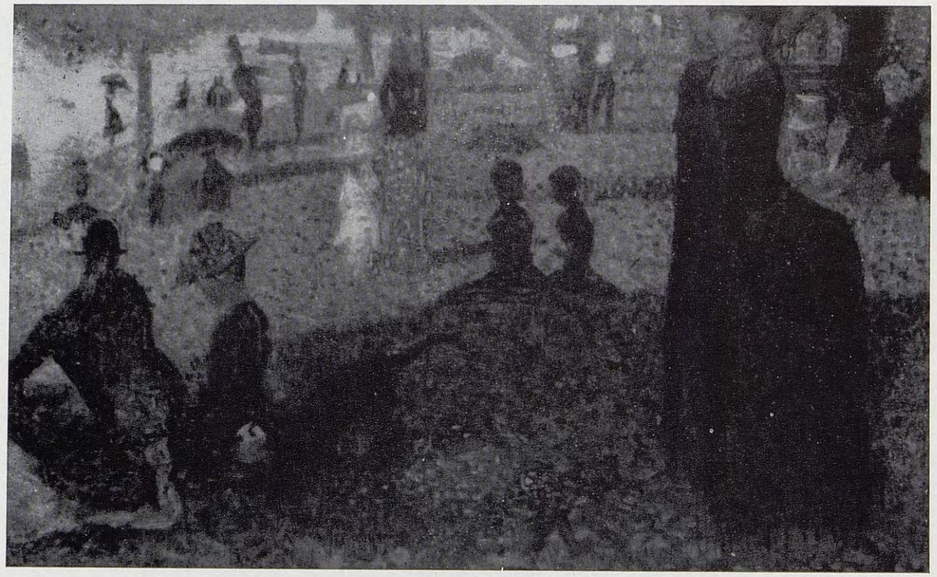
COLLECTIONS :
Paul Signac, Paris; Mme B. Paul-Signac, Saint-Tropez; *œuvre disparue*

EXPOSITIONS :
Paris : *Indépendants*, *S.*, 1905, N° 23; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 37

LITTÉRATURE :
Lhote : *S.*, 1922, pl. 5; Zervos : Grande-Jatte, *Cahiers d'Art*, 1928, 9, p. 363 *(ill.)*; Rich : *S.*, 1935, N° 39, pl. 38

Reproduit d'après Rich

Illustré page suivante



137 (voir texte page précédente)

138. — ÉTUDE FINALE POUR LA COMPOSITION DE « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885 (F.)

Huile sur toile — bordure peinte ajoutée par l'artiste, 70,5 × 104,2 cm.

COLLECTIONS :

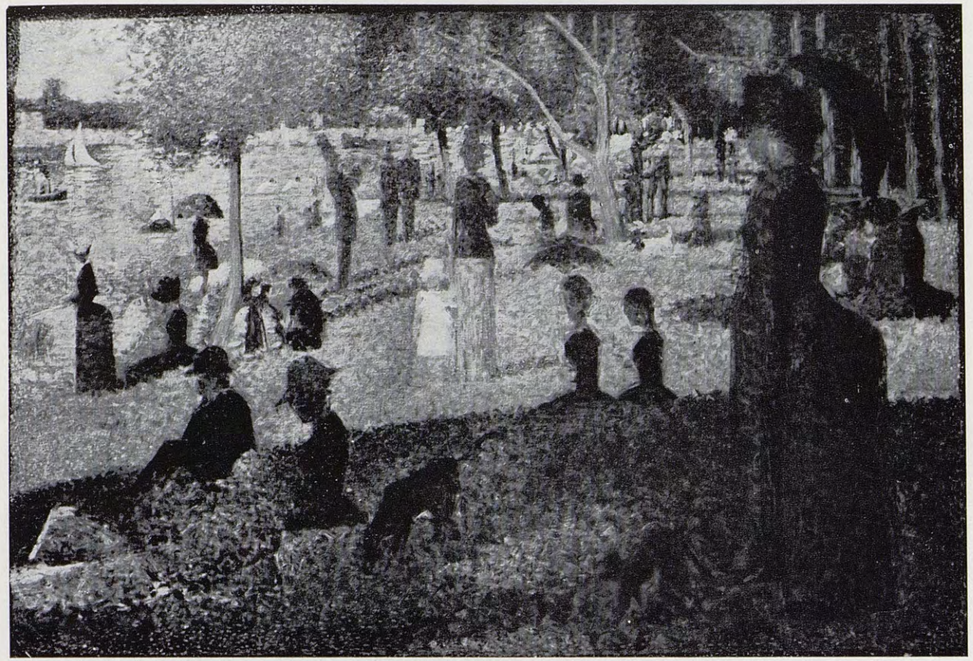
Appert, Paris; Félix Fénéon, Paris (en 1905); [Bourgeois], New York (en 1918); Adolph Lewisohn, New York (de 1921 à 1938); Samuel Lewisohn, New York (à partir de 1938); *Metropolitan Museum of Art, New York* (Legs Samuel A. Lewisohn, 1951)

EXPOSITIONS :

Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1088; Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 16; Vienne : *Secession*, 1903, N° 118 [?]; Paris : *Indépendants, S.*, 1905, N° 5 [?]; Munich, etc. : *Französische Künstler*, 1906-07, N° 99; Bourgeois, New York, 1918; Metropolitan, New York : *Impressionists*, 1921, N° 113 *(ill.)*; Metropolitan, New York, 1924; Modern Art, New York, 1929, N° 56 *(ill.)*; Buffalo, 1932, N° 48 *(ill.)*; R. A., Londres : *French*, 1932, N° 523; Durand-Ruel, Paris, 1934, N° 48 *(ill.)*; Modern Art, New York : *Modern Art*, 1934-35, N° 27 *(ill.)*; Renaissance, Chicago, 1935, N° 15 *(ill.)*; Knoedler, New York, 1939, N° 37; Modern Art, New York : *Art in our Time*, 1939, N° 74 *(ill.)*; New York World's Fair, 1940, N° 369 *(ill.)*; Wildenstein, New York, 1948, N° 50 *(ill.)*; Durand-Ruel, New York, 1949, N° 7 *(ill.)*; Knoedler, New York, 1949, N° 7 *(ill.)*; Metropolitan, New York : *Lewisohn*, 1951, N° 79 *(ill.)*; Paris : *David-Toulouse-L.*, 1955, N° 31 *(ill.)*; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 100 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, III, p. 102 *(ill.)*; Meier-Graefe : *Modern Art*, 1908, opp. p. 310 *(ill.)*; *Meister der Farbe*, oct. 1908, N° 343 *(ill., couleurs)*; Burger : *Einführung in die mod. Kunst*, 1917, pl. 106; Pach : *S.*, 1923, p. 22; Hildebrandt : *Kunst*, 1924, p. 346 *(ill.)*; Springer : *Kunst*, 1925, 5, p. 290 *(ill.)*; Eglinton : S., *Int. Studio*, mai 1925, p. 113 *(ill.)*; Watson : Birch-Bartlett Coll., *Arts*, juin 1926, p. 309 *(ill.)*; Bourgeois : *Lewisohn Coll.*, 1928, p. 186-187 *(ill.)*; Parker : S., *Int. Studio*, sept. 1928, opp. p. 77 *(ill., couleurs)*; Zervos : Un Dimanche, *Cahiers d'Art*, 1928, 3, p. 363 *(ill.)*; *Creative Art*, sept. 1931, p. 192 *(ill.)*; Eglinton, 1931, opp. p. 48 *(ill.)*; Bourgeois, *Formes*, 1932, opp. p. 305 *(ill.)*; Édouard-Joseph : *Dictionnaire*, 1934, III, p. 294 *(ill.)*; Rich : *S.*, 1935, p. 24, 25, N° 49, pl. 44; Rewald : *S.*, 1943, pl. 71; Venturi : S., *Gaz. des B.-A.*, juil.-déc. 1944, p. 429 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1948, p. 64 *(ill.)*; *Art Digest*, 1er avr. 1949, p. 14 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1949, p. 25 *(ill.)*; Venturi : *Imp. & Symb.*, 1950, pl. 147; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 13; Laprade : *S.*, 1951, p. 49 *(ill.)*; Venturi : *De Manet*, 1953, p. 193 *(ill.)*; *Art Digest*, janv. 1955, p. 12 *(ill.)*



138

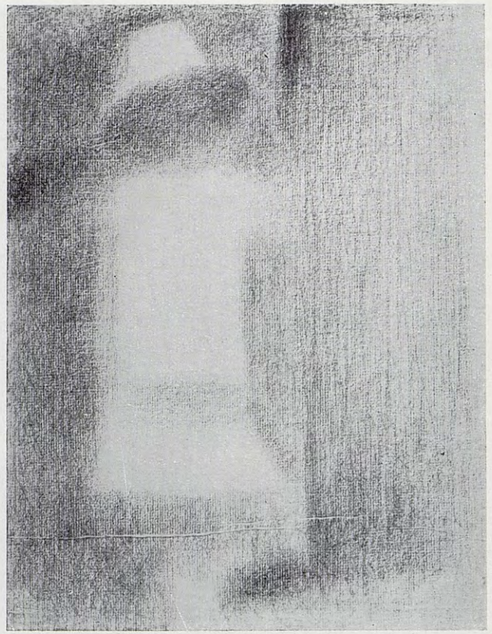
COMMENTAIRE :

« This study, which we may take as definitive, is chiefly concerned with the color harmony, Nowhere in all of Seurat's preliminary work perhaps, do we come across a more deeply saturated arrangement of hues... In intensity of reds and greens, violets and blues, this study exceeds the finished painting, for when it came to enlarging the design to the proportions of a great wall decoration, Seurat was to reject this maximum of contrast as inappropriate. What this work lacks, however, the final picture was to have in abundance : an amazingly clarified arrangement of line, volume, and space, barely hinted at in any of the preparatory material, and here submerged in the artist's densely brushed surface. » (Rich : *Seurat and the Evolution of La Grande Jatte*, 1935, p. 24, 25)

Remarque : La bordure peinte semble ajoutée après coup; il n'est pas impossible que la toile ait été retendue afin d'obtenir une bande vierge pour cette bordure (voir à ce sujet N° 139 du présent catalogue). La bordure, dans laquelle la loi du contraste est observée, est exécutée méticuleusement aux petits points, alors que le tableau est peint en coups de brosse balayés. Pour diminuer le contraste entre le liseré et le tableau, l'artiste a appliqué sur les régions limitrophes des touches éparses et pointillées qui ressemblent à celles ajoutées vers 1887 à la *Baignade*. On ne rencontre dans aucune autre œuvre de tels « passages » entre la bordure et la composition, nettement postérieurs à l'exécution du tableau.

Photo Wm. McKillop, New York

138 a



138 b

138 a. — UN BRAS LEVÉ,
ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Dessin au crayon Conté, 23,5×30,5 cm. *Photo Druet, Paris*

Collection particulière, Cambridge, Mass.

138 b. — FILLETTE EN BLANC,
ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

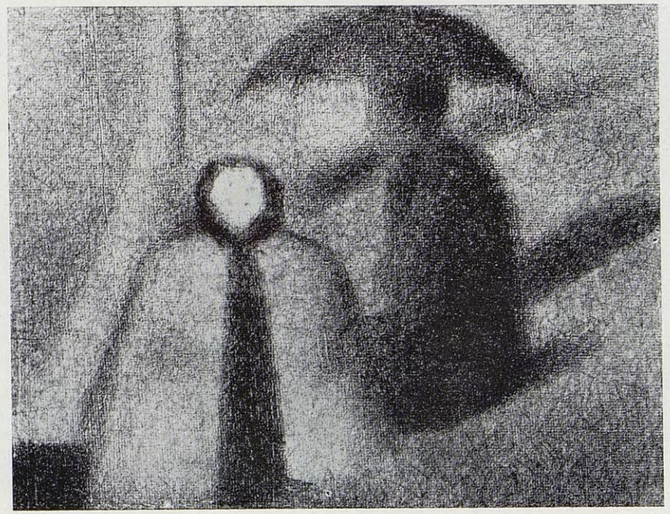
Dessin au crayon Conté, rehaussé de blanc, 30,5×22,9 cm. *Coll. Solomon R. Guggenheim Museum, New York*

Photo Guggenheim Museum

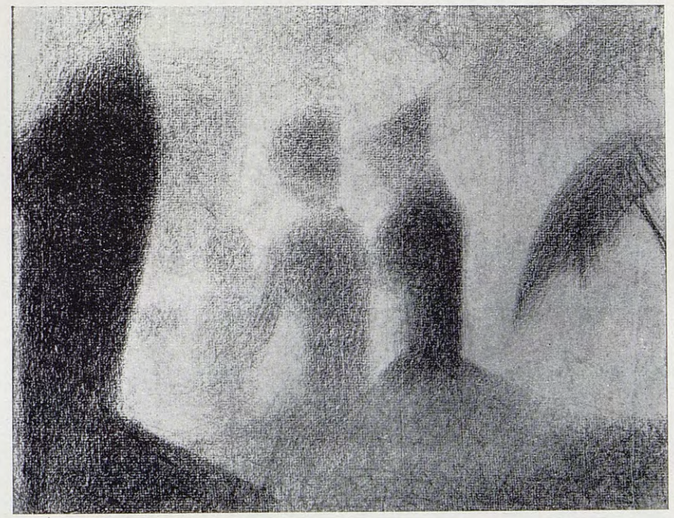
138 c. — VIEILLE FEMME ET NOURRICE,
ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Dessin au crayon Conté, 23,5×31,2 cm. *Photo Museum of Modern Art, New York*

Coll. Gen. A. Conger Goodyear, New York



138 c

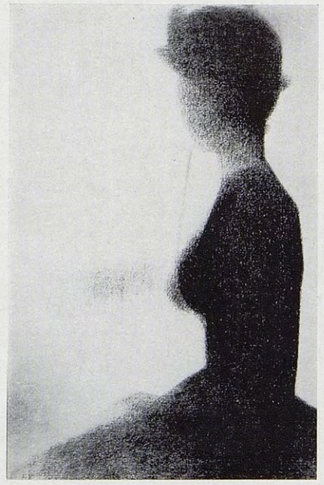


138 d. — TROIS FEMMES,
ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

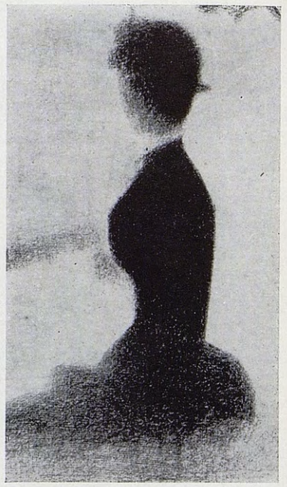
Dessin au crayon Conté, 23,5×30,5 cm. *Photo Herrick Studio, Northampton*

Coll. Smith College Museum of Art, Northampton, Mass.

138 e



138 f



138 g

138 e. — BUSTE DE LA FEMME ASSISE, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Dessin au crayon Conté, 18,1 × 13,7 cm.

Coll. John S. Newberry, New York

Remarque : La feuille est un peu plus large à droite et à gauche que n'apparaît sur la photo.

138 f. — FEMME ASSISE TENANT UN PARASOL, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

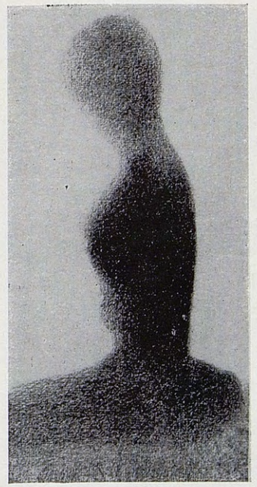
Dessin au crayon Conté, 48 × 31,5 cm. *Photo Museum of Modern Art, New York*

Coll. Museum of Modern Art, New York (Legs Abby Aldrich Rockefeller)

138 g. — FEMME ASSISE AU PARASOL, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

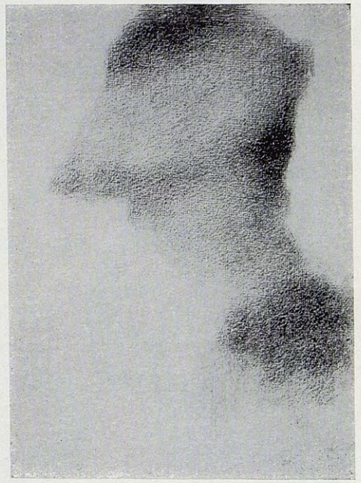
Dessin au crayon Conté, 31,5 × 18,4 cm. *Photo Maurice Poplin, Paris*

Coll. Thérèse Dorny, Paris



138 h

138 i



138 j

138 h. — FEMME ASSISE, MOYENNE DISTANCE, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Dessin au crayon Conté, c. 31 × 16 cm. *Photo Atelier Dager, Paris*

Coll. Vitale Bloch, Paris

138 i. — FEMME COUSANT, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Dessin au crayon Conté, 30,5 × 19 cm. *Photo Peter A. Juley & Son, New York*

Coll. Louis E. Stern, New York

138 j. — TÊTE DE LA FEMME COUSANT, ÉTUDE POUR « LA GRANDE-JATTE », 1884-1885

Dessin au crayon Conté, 29,9 × 21,6 cm. *Photo Smith College*

Coll. Smith College Museum of Art, Northampton, Mass.

139. — UN DIMANCHE APRÈS-MIDI A L'ILE DE LA GRANDE-JATTE, mai 1884-mars 1885 ; repris en octobre 1885, complété peu avant mai 1886.

Huile sur toile — bordure peinte ajoutée par l'artiste (voir Commentaires), 2,07 × 3,08 m.

COLLECTIONS :

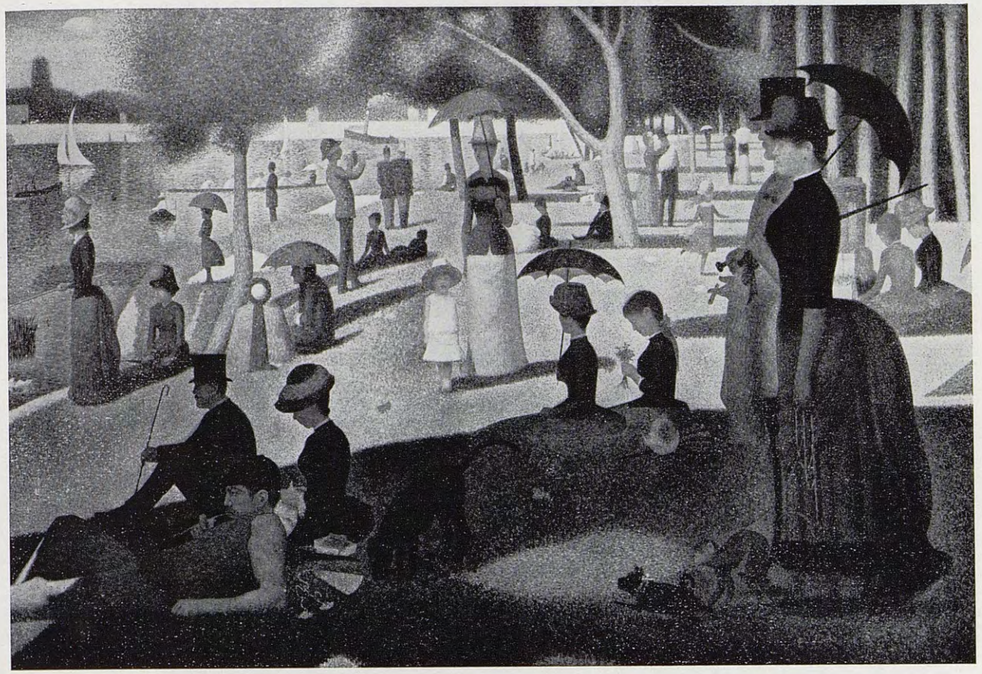
Mme Seurat, Paris; Louis Appert, Paris; Émile Seurat, Paris (jusqu'en 1900); Casimir Brû, Paris (acquis en 1900 pour sa fille, pour 800 francs); Edmond Cousturier et Mme, née Brû; [Vildrac], Paris; Mr. & Mrs. Bartlett, Chicago (acquis à Paris en 1924 pour $ 24.000); *The Art Institute of Chicago*, (Helen Birch Bartlett Memorial Collection) (depuis 1926)

EXPOSITIONS :

Paris : 8e *Exposition*, 1886, N° 175; Paris : *Indépendants*, 1886, N° 353; Bruxelles : *Les XX*, 1887, N° 1; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1082; Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 17; Paris : *Indépendants*, S., 1905, N° 18; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-1909, N° 58; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 23; Minneapolis, 1925; Boston Arts Club, 1926; Chicago : *Century of Progress*, 1933, N° 370 *(ill.)*; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 101 *(ill., couleurs)*

LITTÉRATURE:

Fénéon : *Impressionnistes en* 1886, p. 20-23, 39; Pissarro : *Lettres* (lettre de mars 1886), 1950, p. 101; Adam, *Revue Contemporaine*, mai 1886, p. 550; Darzens, *Pléiade*, mai 1886; Fouquier, *XIXe Siècle*, 16 mai 1886; Javel, *Evénement*, 16 mai 1886; Anon., *République Française*, 17 mai 1886; Michel, *Petite Gazette*, 18 mai 1886; Mirbeau, *France*, 21 mai 1886; Auriol, *Chat Noir*, 22 mai 1886; Anon., *Bat*, 25 mai 1886, p. 186; Labruyère, *Cri du Peuple*, 27 mai 1886; Homel, *France Libre*, 28 mai 1886; Vidal, *Lutèce*, 29 mai 1886; Fèvre : Impressionnistes, *Revue de Demain*, mai-juin, 1886, p. 149; Paulet, *Paris*, 5 juin 1886; Fénéon : Impressionnistes, *Vogue*, 13-20 juin 1886, p. 271-274; Hennequin, *Vie Moderne*, 19 juin 1886, p. 390; Ajalbert, *Revue Moderne*, 20 juin 1886, p. 392; Anon. : Vingtistes Parisiens, *Art Moderne*, 27 juin 1886, p. 204; Le Fustec, *Journal des Artistes*, 22 août 1886; Alexandre, *Evénement*, 23 août 1886; Adam, *Vogue*, 6 sept. 1886, p. 262; Hennequin, *Vie Moderne*, 11 sept. 1886, p. 581; Fénéon : Impressionnisme aux Tuileries, *Art Moderne*, 19 sept. 1886, p. 301; Wyzewa : Art Contemporain, *Revue Indépendante*, nov.-déc. 1886, p. 70; *Art Moderne*, 30 janv. 1887, p. 37, 38 ; Anon. *Art Moderne*, 6 févr. 1887, p. 43-44; Trublot [Alexis], *Cri du Peuple*, 8 févr. 1887; Verhaeren : XX, *Vie Moderne*, 26 févr. 1887, p. 135-139; Wauters : XX, *Gazette*, 28 févr. 1887; Huysmans : *Revue Indépendante*, avr. 1887, p. 51-58; Vincent van Gogh : *Verzamelde Brieven*, 1954, III, p. 290 (sept. 1888), p. 342 (oct. 1888) ; Olin : XX, *Wallonie*, 1889, 2, p. 95; Christophe : S., *Hommes d'Aujourd'hui*, 1890, N° 368; Anon., *Art Moderne*, 26 janv. 1890, p. 26; Lettre de Georges Seurat à Fénéon, 20 juin 1890; Kahn : S., *Art Moderne*, 5 avr. 1891, p. 108; Saunier, *Revue Indépendante*, avr. 1892, p. 41-43; Fénéon : Au Pavillon de la Ville de Paris, *Chat Noir*, 2 avr. 1892; Moore : *Confessions* (1893), 1907, p. 28-29; Signac : Journal (1894-1895), *Gaz. des B.-A.*, juin-sept. 1949, p. 105 *(ill.)*, 107, 114; Signac : *D'Eugène Delacroix*, (1899), 1911, p. 62; Leclercq, *Chronique des Arts*, 31 mars 1900, p. 118; Verhaeren : S., *Art Moderne*, 1er avr. 1900, p. 104; Signac : Fragments (3 avr. 1900), *Arts de France*, 1947, 11-12, p. 98; Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Morice, *Merc. de France*, 15 avr. 1905, p. 540; Lepeseur : Anarchie Artistique, *Rénovation Esthétique*, juin 1905, p. 93; Chervachidze : S., *Apollon*, juil. 1911, opp. p. 24 *(ill.)*; Cousturier : S., *Art Décoratif*, 20 juin 1912, opp. p. 367 *(ill.)*; Wright : *Modern Painting*, 1915, opp. p. 180 *(ill.)*; Sacs : Lluminisme, *Vell i Nou*, 1er mars 1918, p. 93 *(ill.)*; Salmon : S., *Burl. Mag.*, sept. 1920, opp. p. 21 *(ill.)*; Bissière : S., *Esprit Nouveau*, 15 oct. 1920, p. 22 *(ill.)*; Cousturier : *S.*, 1921, p. 17, pl. 11; Langaard : S., *Kunst og Kultur*, 1921, 9, p. 40 *(ill.)*; Fontainas & Vauxcelles : *Histoire*, 1922, opp. p. 240 *(ill.)*, p. 241; Lhote : *S.*, 1922, pl. 4; Pach : *S.*, 1923, pl. 6; Pach : S., *Apollo*, mars 1923, p. 165 *(ill.)*; Coquiot : *S.*, 1924, p. 214-219, opp. p. 216 *(ill.)*, 247; Pach : *Masters*, 1924, p. 57; Lettre de Mme Krôller-Müller à M. van Deventer (avr. 1924), van Deventer : *Kröller-Müller*, 1956, p. 106; *Dial*, sept. 1924, opp. p. 38 *(ill.)*; *Minneapolis Inst. of Arts Bull.*, 1925, p. 31, 32; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 14; Fry : *Transformations*, 1926, p. 192; Maus : *Trente Années*, 1926, opp. p. 52 *(ill.)*, p. 52, 55; Sitwell : Poseuses, *Apollo*, juin 1926, p. 345; Fry : S., *Dial*, sept. 1926, p. 228; Fénéon : S., *Querschnitt*, oct. 1926, p. 770 *(ill.)*; Fénéon, *Bull. de la Vie Artistique*, 15 nov. 1926, p. 347; Bell : *Landmarks*, 1927, p. 201; Verhaeren : *Sensations*, 1927, p. 197; Fels : S., *A.B.C.*, nov. 1927, p. 285 *(ill.)*; Zervos : Grande-Jatte, *Cahiers d'Art*, 1928, 9, p. 361 *(ill.)*, p. 361-363, 367 *(ill., dét.)*, 371 *(ill., dét.)*, 373 *(ill., dét.)*; Chicago Art Inst. : *Birch-Bartlett Coll.*, 1929, p. 30 *(ill.)*; Niehaus : S., *Elsevier's*, janv.-juil. 1930, opp. p. 300 *(ill.)*; Eglinton, 1931, p. 48-54; Rey : *Renaissance*, 1931, p. 117-121, opp. p. 124 *(ill.)*; Roger-Marx : *S.*, 1931, pl. 10; Deene : S., *Maandblad*, 6 juin 1931, p. 175 *(ill.)*; George, 1931-32, p. 32, 33; Walter : S., *Revue de l'Art*, avr. 1933, p. 165 *(ill.)*; Signac : *Documents*, *S.*, 1933-34 (Cat. d'exp.); Édouard-Joseph : *Dictionnaire*, 1934, III, p. 294



(ill.); Rich : *S.*, 1935, p. 1-52, pl. 46-54; Schapiro : S., *Columbia Review*, nov. 1935, p. 9-16, opp. p. 9 *(ill.)*; Hélion : S., *Burl. Mag.*, juil. 1936, p. 10-13; Zervos : *Hist. de l'Art*, 1938, p. 79-81 *(ill.)*; Tietze, 1939, pl. 304; Wilenski : *Mod. French*, 1940, pl. 18; Goldwater : S., *Art. Bull.*, juin 1941, p. 117, 119, pl. 1; Faure : *L'Art Moderne*, 1941, opp. p. 217 *(ill.)*; Robb & Guarrison, 1942, p. 809 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1943, p. 19-26, pl. 19 *(dét.)*, pl. 72; Webster :Impressionism, *Coll. Art Journ.*, nov. 1944, p. 16-19; Laprade : *S.*, 1945, pl. 29; Lhote : *Écrits*, 1946, p. 90; Rewald : *H. of I.*, 1946, p. 383-385 (note 42), 387, 388, 391-392, opp. p. 392 *(ill. couleurs)*, 400, 402; Rewald : *S.*, 1946, p. 19-26, pl. 19 *(dét.)*, opp. p. 26 *(ill.)*; Masson : Imaginary, *Mag. of Art*, janv. 1946, p. 22-23 *(ill.)*; Bazin : Éphémérides, *Amour de l'Art*, mai 1947, p. 176-177 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1948, p. 52-67, opp. p. 64 *(ill., couleurs)*, 70-75, opp. p. 72 *(ill., dét. couleurs)*, 86-88, 110, 123-126, 155; Rewald : *S.*, 1949, p. 26 *(ill.)*, 27 *(ill., dét.)*, 28-30 *(ill., dét.)*; Clark : *Landscape Painting*, 1950, p. 117; Venturi : *Imp. & Symb.*, 1950, pl. 148; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 14, 15; Laprade : *S.*, 1951, p. 51 *(ill., couleurs)*; Bazin : *Époque Impressionniste*, 1953, pl. 105; Taylor : *Impressionists*, 1953, pl. 87 *(couleurs)*; Cassou : *Imp.*, 1953, pl. 87 *(couleurs)*; Venturi : *De Manet*, 1953, p. 195-198, 197 *(ill.)*; *Fortune*, déc. 1955, p. 126 *(ill., couleurs)*; Hunter, 1956, p. 121, 122, pl. 18; Rewald : *P.-I.*, 1956, p. 86, 87 *(ill., couleurs)*, 101-104, 418; Homer : Port-en-Bessin, *Minn. Inst. Bull.*, été 1957, pl. 2; Stoll : *Peinture impressionniste*, 1957, pl. 74; Schapiro : S., *Art News*, avr. 1958; Herbert : S., *Burl. Mag.*, mai 1958, p. 151-152; 1959 *Art News Annual*, nov. 1958, p. 39 *(ill.)* ; Herbert : S. and Verhaeren, *Gaz. des B.-A.* (à paraître en automne 1959)

COMMENTAIRES :

« 1884, jour de l'ascension : grande Jatte, les études et le *tableau*. Cette toile était prête à être exposée en Mars 1885 aux indépendants *avortés*, reprise et terminée après un voyage à Grandcamp (1885) et exposée le 15 Mai 1886. » (Lettre de Seurat à Fénéon, 20 juin 1890)

[En 1886, Seurat et Signac furent invités à participer à la huitième — et dernière — exposition du groupe impressionniste. Seurat y envoya *La Grande-Jatte* qui ne fut acceptée

que grâce à l'insistance de Camille Pissarro, comme il ressort de la lettre suivante à son fils aîné.] « ... J'ai dit à Degas que le tableau de Seurat était fort intéressant. — Oh ! je m'en apercevrais bien, Pissarro, seulement que c'est grand ! — A la bonne heure ! — Si Degas n'y voit rien, tant pis pour lui ; c'est un côté rare qui lui échappe. Nous verrons. ... J'ai dit que nous voulons, s'il manque de la place, *restreindre de nous-mêmes* nos tableaux, mais que nous défendons à qui que ce soit de nous donner des ordres de choix. » (C. Pissarro : Lettres à son fils Lucien —lettre de mars 1886 — 1950, p. 101)

[*La Grande-Jatte* fut finalement admise et suscita une grande curiosité avant même l'ouverture de l'exposition, le 15 mai 1886. George Moore s'en souviendra encore bien des années plus tard.] « Today is the opening of the exposition of the Impressionists... I hear that Bedlam is nothing to it ; there is a canvas there twenty feet square and in three tints : pale yellow for the sunlight, brown for the shadows, and all the rest is sky-blue. There is, I am told, a lady walking in the foreground with a ring-tailed monkey and the tail is said to be three yards long. » (Moore : *Confessions of a Young Man* [1893], 1907, p. 28-29)

« *La Grande-Jatte* fit scandale. Elle subit un défilé d'injures et de ricanements. Le jour de l'ouverture, l'illustre Alfred Stevens ne cessa pas de faire la navette entre la Maison Dorée [où se tenait l'exposition] et le voisin Tortoni, recrutant ceux de sa bande qui sirotaient autour du célèbre perron et les conduisant devant le Seurat, pour leur montrer à quel degré d'abjection était tombé son ami Degas, en hospitalisant de telles horreurs. ... Le singe tenu en laisse par la dame en bleu excitait tout spécialement la verve de ces boulevardiers. » (Signac : Documents, *Seurat et ses Amis*, Les expositions des Beaux-Arts, Paris, 1933-34 ; cat. d'exp.)

« *La Grande-Jatte* occupait un panneau entier, entourée du *Bec du Hoc* [N° 153 du présent catalogue] et de la *Rade de Grand-camp* [*ibid.*, N° 154]. L'inattendu d'un tel art me fouetta la curiosité d'abord. Pas un instant je ne doutai de la sincérité entière et de la profonde innovation qui se prouvaient là, patentes, devant moi. J'en parlai à des artistes, le soir, on me rabroua avec des rires et des moqueries... Je retournai le lendemain rue Laffitte, *La Grande-Jatte* m'apparut un essai décisif dans la recherche de la plus vraie lumière. Aucun heurt ; une égalité d'atmosphère ; un passage sans accroc d'un plan à un autre, surtout une étonnante impalpabilité d'air. » (Verhaeren : *Sensations*, 1927, p. 196, 197)

« Le sujet : par un ciel caniculaire, à quatre heures, l'île, de filantes barques au flanc, mouvante d'une dominicale et fortuite population en joie de grand air, parmi des arbres ; et ces quelque quarante personnages sont investis d'un dessin hiératique et sommaire, traités rigoureusement ou de dos ou de face, ou de profil, assis à angle droit, allongés horizontalement, dressés, rigides, comme d'un Paris modernisant. L'atmosphère est transparente et vibrante singulièrement ; la surface semble vaciller ; peut-être cette sensation, qu'on éprouve aussi devant tels autres tableaux de la même salle, s'expliquerait-elle par la théorie de Dove : la rétine, prévenue que des faisceaux lumineux distincts agissent sur elle, perçoit, par très rapides alternats, et les éléments coloriés dissociés, et leur résultante. » (Fénéon : *Les Impressionnistes en* 1886, p. 23 ; voir l'introduction pour les autres écrits de Fénéon sur *La Grande-Jatte*)

« Il y a un jockey couché et ayant perdu visiblement sa jambe à la dernière course de haies, ainsi qu'une jeune femme conduisant un singe en laisse qui sont très *farce*, dirait le joyeux Trublot. » (Fouquier : Les Impressionnistes, *Le XIXe siècle*, 16 mai 1886)

« ... une erreur, une plate imitation de Miss Kate Greenaway. » (Javel, *L'Événement*, 16 mai 1886)

« Dans la salle du fond, à gauche, on s'arrête devant une grande toile de M. Georges Seurat, *Un Dimanche à la Grande-Jatte*. C'est, au point de vue du procédé, le clou de l'exposition. Le même artiste rend bien la Seine, et même la mer dans les numéros suivants (176 à 179). On est déjà loin du mur bleu qui figurait le fleuve parisien dans certain *Bougival* de Manet. » (Michel, *Petite Gazette*, 18 mai 1886)

« M. Seurat a vraiment beaucoup de talent, et je n'ai pas le courage de rire devant son immense et détestable tableau, *Un Dimanche à la Grande-Jatte*, qui semble une fantaisie égyptienne, et dans lequel, malgré des excentricités et des erreurs sincères, je veux croire qu'on reconnaît un beau tempérament de peintre. » (Mirbeau, *La France*, 20 mai 1886)

« Of the new-comers, Seurat strikes me as possessing the most talent. His large picture, *Un Dimanche à la Grande-Jatte*, looks like a modernised version of Ancient Egypt. The sward is yellow with sunlight, and through the yellow glare, children, nurse-maids, dogs and cocottes are straying. In the foreground a superb cocotte passes with her monkey, the length of whose tail has raised a clamor in the *petite presse*. » (Anon., *The Bat*, 25 mai 1886, p. 186)

LA GRANDE-JATTE (détail)

« Des flâneurs endimanchés sous les ombrages de la Grande-Jatte prennent l'attitude simplifiée et définitive d'un cortège de pharaons. » (Homel, *La France Libre*, 28 mai 1886)

« Et, ma foi, ils valent presque tous quelque chose, quelques-uns beaucoup, les impressionnistes de la rue Laffitte. Entre autres, M. Seurat. C'est la plus grande toile de l'exposition, et le profane qui regarde de ce côté-là reste coi, abasourdi, tenté de ricaner ; heu quoi, ça de la peinture ? et voilà qu'il s'esclaffe ; qu'est-ce que c'est que ces gens raides, ces poupées de bois ? ce déballage de joujoux de Nuremberg ; et ces arbres, ces

feuillages, c'est de la laine ; et quelle impudence de teinte, quels bleus, quels verts, quels jaunes cyniques !

Et l'on ferme les yeux, un peu parce que l'on est ébloui ; on les rouvre lentement, on met sa main en abat-jour, on cligne ses paupières, on laisse passer un filet de regard entre deux doigts ; et l'on comprend, on comprend l'intention du peintre, l'éblouissement, l'aveuglement voulu et préparé et peu à peu on se familiarise ; on devine, puis on voit et on aime la grande tache jaune du gazon rongé de soleil, le poudroiement doré dans les touffes des arbres, dont la rétine obstruée de lumière ne peut distinguer les détails ; on comprend ensuite la raideur de la badauderie parisienne, compassée et avachie et dont la récréation même est poseuse. Puis l'eau est très bien, saturée de lumière, semée de canots, où un remorqueur butor et fier incline une cheminée en cou d'athlète. Cet abat-jour qu'on est obligé de se mettre sur les yeux, on ne peut le reprocher au peintre, il l'a exigé. Malgré tout, les arbres restent ébauchés et cotonneux, leurs troncs sont d'un rouge de troncs de sapins, et la raideur de pieux des personnages est trop générale. Ça fourmille, certes, autrement ça manque de mouvement. C'est un peu du Puvis de Chavannes matérialiste, un grosso modo de la nature sauvagement coloré. » (Fèvre : L'Exposition des Impressionnistes, *Revue de Demain*, mai-juin 1886, p. 149)

« A ne le juger que par l'immense toile qu'il intitule : *Un Dimanche à la Grande-Jatte, en 1884*... on pourrait ne pas le prendre au sérieux. Les figures sont en bois, naïvement sculptées au tour, comme les petits soldats qui nous viennent d'Allemagne en des boîtes d'esquilles... La composition a un aspect géométrique. Peinte d'un bout à l'autre à petits coups de pinceaux d'égale dimension, sorte de pointillé minuscule, on la croirait brodée sur canevas au moyen de laines de couleurs, ou tissée ainsi qu'une toile de haute-lice. A Bruxelles, la Grande-Jatte ferait scandale (Donc, mon cher Maus, il faut l'exposer aux XX l'an prochain. *Note du correcteur*. Éd. P[icard].). Et pourtant même dans cette toile déconcertante, quelle profondeur, quelle exactitude d'atmosphère, quel rayonnement de lumière ! » (Anon. [Maus] : Vingtistes Parisiens, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 27 juin 1886, p. 204)

« Mais c'est, comme nous l'avons dit, courir le risque de tomber dans la caricature, par l'emploi de procédés similaires. L'écueil de ce système est bien visible dans plus d'un tableau. Il est surtout évident dans la vaste toile de M. Seurat, *Dimanche à la Grande-Jatte*, qui personnifie bien la manière. L'idée de M. Seurat apparaît clairement. Le peintre a voulu montrer le train-train de la promenade banale des endimanchés qui se promènent sans volupté aux endroits où il est convenu qu'on doit se promener le dimanche. L'artiste a donné à ses personnages les gestes automatiques de soldats de plomb se mouvant sur des losanges articulés. Bonnes, employés, troupiers vont d'un même mouvement lent, banal, tout pareil, qui dit bien le caractère de la scène, mais le dit avec trop d'insistance. Outre que ce n'est qu'un aperçu dans un point de vue, cet aperçu est exagérément souligné. L'observation n'est plus originale et fouillée, semblable à une pénétration : elle est superficielle et notée par un procédé. Toutefois, cette transformation de l'impressionnisme est intéressante à retenir ; elle marque un commencement d'abandon de la sensation pure. La ligne, c'est l'idée. Malgré eux, les peintres retournent à l'idée, cette source plus féconde. Du moment où ils étudient la ligne, ils sont forcés de rechercher les sujets à caractères : ils doivent revenir vers l'étude de l'être qu'ils délaissaient au profit de celle de la chose. » (Paulet: Les Impressionnistes, *Paris*, 5 juin 1886)

« M. Seurat a étonné les mauvaises vues par un faire nouveau, sur lequel nous ne sommes pas compétents. Si nous jugeons l'effet général des toiles, nous trouverons une extrême délicatesse de teintes dans sa suite, notamment, de marines de Grandcamp... Par contre nous ne pouvons goûter son *Dimanche à la Grande-Jatte*, qui est *cru* de ton et où les personnages sont dessinés à jour comme des mannequins mal fabriqués. » (Hennequin : Les Impressionnistes, *La Vie Moderne*, 19 juin 1886, p. 390)

« D'un autre côté, je partage l'hilarité du public devant les bonshommes en bois... Supprimez-les, il vous reste le paysage pur et simple, et vous êtes devant une œuvre sérieuse, puissante, émouvante. » (Le Fustec, *Journal des Artistes*, 22 août 1886)

« Tout au contraire des prévisions théoriques, les marines de M. Seurat excellent précisément parce qu'elles sont grises ; mais quant à son tableau, la *Grande-Jatte*, qui figure des promeneurs posés dans une demi-ombre

LA GRANDE-JATTE (détail)

par un grand soleil, on ne peut rien imaginer de plus poussiéreux ni de plus terne. » (Hennequin : Notes d'Art. L'Exposition des Artistes Indépendants, *La Vie Moderne*, 11 sept. 1886, p. 581)

« Les œuvres de ces peintres — et MM. Pissarro, Seurat sont les plus notoires — nous intéressent comme les exercices de précieux virtuoses. La vie n'y est point, parce qu'ils ont négligé d'être sincères, trop séduits des formules extérieures. » (de Wyzewa : L'Art Contemporain, *Revue Indépendante*, nov.-déc. 1886, p. 70)

« [*La Grande-Jatte*] a déchaîné [à Bruxelles] la même émeute qu'à la rue Laffitte. » (Trublot, *Le Cri du Peuple*, 8 févr. 1887)

« A mon avis, *La Grande-Jatte* perd un peu dans cette grande salle [des Vingt, à Bruxelles]. Il y a un certain travail inutile qui disparaît à cette distance. On sent que cette grande toile a été faite dans une petite pièce, sans recul. C'est du reste une remarque que plusieurs Vingtistes ont faite. Ils disent à Seurat : Nous aimons mieux votre *Grande-Jatte* de près qu'à une certaine distance... Evidemment, cette infime division, exquise

pour les toiles de 8 jusqu'à 50 à peu près, devient trop mesquine pour une grande toile de plusieurs mètres. » (Lettre de Signac à Pissarro, mars-avril 1887, citée dans Rewald : *Post-Impressionism - From Van Gogh to Gauguin*, 1956, p. 104)

« On dépeint M. Seurat : savant alchimiste, etc., que sais-je ? Il ne se sert pourtant des expériences scientifiques que pour contrôler sa vision. Elles lui sont une sûreté de plus. Où est le mal ? La *Grande-Jatte* est peinte avec une naïveté et une honnêteté primitives. En face d'elle, c'est aux gothiques que l'on songe. Comme les vieux maîtres hiératisaient leurs personnages au risque d'aboutir à la raideur, M. Seurat synthétise les allures, les poses, les démarches. Ce qu'ils faisaient pour exprimer leur temps, il l'essaie pour le sien, avec le même soin d'exactitude, de concentration et de sincérité. Il ne les recommence point. Il se sert uniquement de leur méthode profonde pour résumer la vie actuelle. Ses gestes de promeneurs, leurs groupements, leurs allées et venues, sont *essentiels*. L'œuvre entière s'impose donc comme résultat de nombreuses observations occasionnelles. Elle a grande et victorieuse portée et voilà pourquoi les enthousiasmes s'y attellent comme des chevaux cabrés. » (Verhaeren : Le Salon des XX à Bruxelles, *La Vie Moderne*, 26 févr. 1887, p. 135-139)

« Ainsi que dans son tableau de la Grande-Jatte, l'armature humaine devient rigide et dure ; tout s'immobilise et se fige. J'ai décidément peur qu'il n'y ait trop de procédés, de systèmes, et pas assez de flamme qui pétille, pas assez de vie ! » (Huysmans : Chronique d'Art, Les Indépendants, *Revue Indépendante*, avr. 1887, p. 51-58)

« Pour le pointillé, pour auréoler ou autres choses, je trouve cela une véritable découverte ; mais c'est déjà à prévoir que cette technique, pas plus qu'une autre, deviendra un dogme universel. Raison de plus pourquoi la *Grande-Jatte* de Seurat, les paysages à gros pointillé de Signac, le tableau d'Anquetin, par le temps deviendront encore plus universels, plus originaux. » (V. van Gogh : *Verzamelde Brieven*, — sept. 1888 à Théo van Gogh — 1954, III, p. 290)

« Mais à mon avis il faut au bas mot lui compter ses grands tableaux des *Poseuses* et de la *Grande-Jatte*, mais — voyons — à 5.000 chaque, mettons. » (V. van Gogh : *Verzamelde Brieven*, — oct. 1888 à Théo van Gogh — 1954, III, p. 338)

« Dis donc, que fait Seurat ? Si tu le vois, dis-lui donc une fois de ma part que j'ai en train une décoration... et que dans ce travail plus large, c'est souvent le souvenir de sa personnalité, et de la visite que nous avons faite à son atelier pour voir ses belles grandes toiles qui m'encourage dans cette besogne. » (V. van Gogh : *Verzamelde Brieven*, — oct. 1888 à Théo van Gogh — 1954, III, p. 342)

« Le public s'habituait presque [aux impressionnistes] lorsqu'à la huitième exposition, rue Laffitte, en floréal 1886, éclata parmi ces évolutionnaires une effrayante révolution : la Commune fut proclamée dans l'art par un jeune homme de vingt-sept ans, que suivait l'audacieux et doux Camille Pissarro, Blanqui du pinceau, avec le si intelligent et tout jeune alors parisien Paul Signac ; dans une toile immense où s'inscrivaient au moins trente personnages de grandeur naturelle, était, pour la première fois, appliquée, en sa rigueur scientifique, la théorie du mélange optique, de la division du ton, aperçue par Antoine Watteau et Eugène Delacroix, et c'était *Un Dimanche à la Grande-Jatte*, par Georges-Pierre Seurat, durant quatre années précédentes, élève de Henri-Lehmann à l'École des Beaux-Arts. » (Christophe : Georges Seurat, *Les Hommes d'Aujourd'hui*, 1890, No 368)

[Vu dans l'atelier de Seurat] : « Contre un panneau, le couvrant tout entier, *la Grande-Jatte*, qu'il réétudiait avec une inquiétude toujours renouvelée, lui cherchant tous les menus défauts, cherchant à satisfaire toujours sa conscience. » (Kahn, *L'Art Moderne*, 5 avr. 1891, p. 108)

« *Un Dimanche à la Grande-Jatte* (1884, Grande-Jatte, étude ; 1884-1885, composition ; 1885, études ; le tableau était prêt en mars 1885 ; reprise de la composition en oct. 1885 ; exposition, 15 mai 1886). Ce fut la première manifestation concluante du néo-impressionnisme. Des taches menues correspondant aux localités, à la lumière solaire, aux actions réciproques se juxtaposaient sur la toile, dosées au gré du contraste des tons, et leur mélange optique restituant les phénomènes d'une réalité vue par des yeux perspicaces. Du fait des couleurs dont Seurat se servait à la fin de 1885 et en 1886, ce

tableau, d'importance historique, a perdu son charme lumineux : si les roses et les bleus se sont maintenus, les [verts] Veronèse sont maintenant olivâtres, et les orangés qui représentaient la lumière ne représentent plus que des trous. » (Fénéon : Au Pavillon de la ville de Paris, *Chat Noir*, 2 avr. 1892)

« Quelle fumisterie que cette question de « littérature » en art ! Ce que les « critiques avancés » à l'époque du naturalisme admiraient le plus dans *la Grande-Jatte*, c'était la femme de droite, qui se promène avec un jeune homme et un singe, à cause de son « air rosse de femme à laquelle on ne pose pas de lapins » ! A présent, les jeunes symbolos aiment ce tableau pour « la raideur hiératique des personnages qu'on dirait descendus d'un bas-relief égyptien ou d'une fresque de Benozzo Gozzoli... » ! Critiques de 1886 ou de 1894, aucun n'a vu là-dedans les superbes qualités uniquement *peintre* du pauvre Seurat. » (Journal inédit de Paul Signac — 9 oct. 1894 — *Gazette des Beaux-Arts*, juin-sept. 1949, p. 107)

« Revu les tableaux de Seurat dans le salon de sa mère... On sent que la *Grande-Jatte* a été faite dans un petit atelier sans recul. Elle fait mieux là, dans ce petit salon, que dans les expositions où elle paraît maigre, les petits détails charmants de couleur venant un peu griser [il faudrait lire : faisant apparaître plus gris] le grand effet. » (*Ibid.* — 20 déc. 1894 — p. 114)

« ... *La Grande-Jatte* bien changée... Monsieur Brû achète *la Grande-Jatte* pour 800 francs, » (Signac : Fragments de Journal — 3 avr. 1900 — *Arts de France*, 1947, 11-12, p. 98). [C'est sur les instances de sa fille, jeune peintre élève de Signac et de Cross, qui sera connue plus tard sous le nom de Lucie Cousturier, que Casimir Brû, fabricant de pianos, acquit le tableau.]

« Entre les années 1884 et 1885 s'élabore la *Grande-Jatte*. Dès cet instant [Seurat] se possède et s'est conquis. Il ne doit plus rien qu'à lui-même. Il se dresse d'emblée chef d'école ; il est celui dont on suivra le chemin. A mainte reprise et longuement, l'enseignement qui découle de cette œuvre historique a été exposé et discuté... Il est inutile d'y revenir. Il suffit de souligner l'impression qu'elle fait, après quinze ans de silence. Cette impression demeure victorieuse. Un difficile et ardu problème de lumière et d'ombre y est pour la première fois résolu, exactement. Toutefois faut-il ajouter qu'elle se ressent de la sécheresse du problème posé presque doctoralement et qu'elle apparaît plutôt comme une thèse que comme une page de vie. » (Verhaeren : Georges Seurat, *L'Art Moderne*, 1er avr. 1900, p. 104)

Lettre de Mme Kröller-Müller à M. van Deventer, Hoenderlo, avr. 1924 [traduction] : « Je vous envie d'avoir vu les tableaux de van Gogh, Manet, Gauguin et Cézanne aux États-Unis. Quel dommage que je n'étais pas avec vous ! et quel dommage qu'ils soient si loin ! Surtout, n'aiguillonnez pas les collectionneurs américains sur Seurat ; j'espère toujours obtenir encore cette grande toile qu'on appelle *La Grande-Jatte*. Mais Bremmer [conseiller de Mme Kröller-Müller, dont la collection forme aujourd'hui le Rijksmuseum Kröller-Müller à Otterlo] estime qu'elle vaut [seulement] 10.000 florins et est persuadé que nous aurons encore l'occasion plus tard de l'acquérir à ce prix. » — « Hélas, Bremmer se trompait. Pour une fois ses conseils se sont avérés erronnés. Aujourd'hui, *La Grande-Jatte* vaut des centaines de mille ; l'achat ne put se faire parce que notre offre était insuffisante de quelques centaines de florins. Cependant, je suis absolument d'accord avec Mme Kröller quand elle dit que nous pouvons nous contenter des œuvres de Seurat que nous possédons, parmi lesquelles, à mon avis, *Le Chahut* [No 199 du présent catalogue] est sa meilleure. Aucun musée ne possède une collection comparable de Seurat. » (Deventer : Kröller-Müller, 1956, p. 106)

« The *Grande-Jatte* was the first application of the method in its amended and final form. It represents a world from which life and movement are banished and all is fixed for ever in the rigid frame of its geometry. » (Fry : Seurat, *The Dial*, sept. 1926, p. 228)

« Seurat n'est pas seulement un peintre calculateur. Il représente l'homme nouveau, l'homme-machine asservie [*sic*] à la loi de Taylor. » (George : *Profits et pertes de l'art contemporain*, 1931-32, p. 33)

« Never in nature could the artist discover [the *Grande-Jatte's*] rigorously integrated design ; nature to him merely furnished the data from which to select and invent... As Seurat proceeds we become more and more aware that the only relationship that interests him is the purely formal one. » (Rich :

Seurat and the Evolution of « La Grande-Jatte », 1935, p. 15, 23)

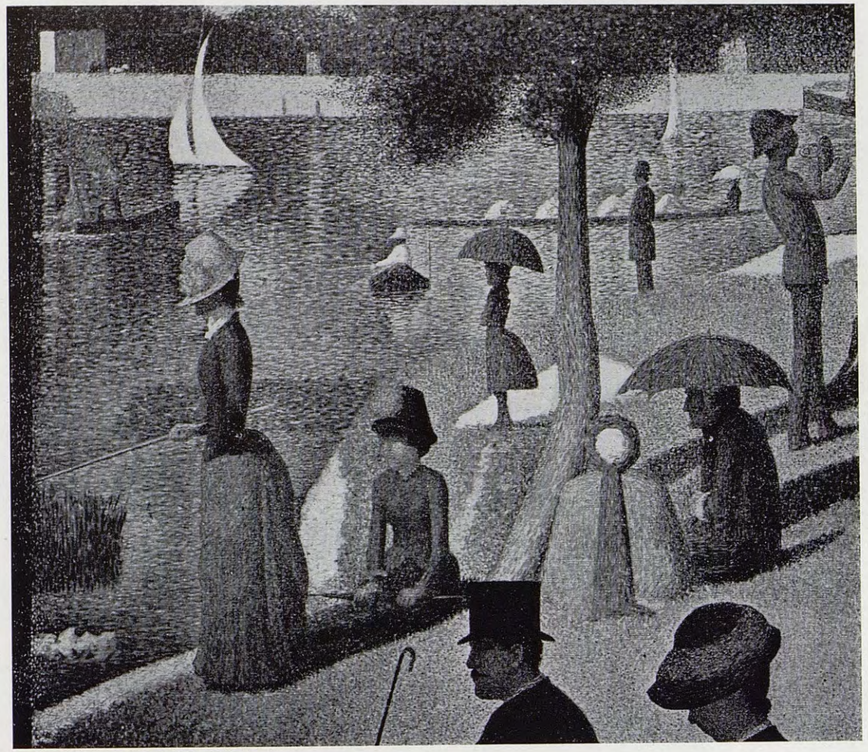
« However rigorous the structure of the painting (and this rigor cannot really be demonstrated or verified completely ; it is only our sentiment or conviction of unity and perfection which we exaggerate into a judgment of « rigor »), and however rigid the figures, the total effect is one of informally distributed and fairly dense crowd, unlike the overly centralized, balanced and symmetrically, broadly spaced classicist compositions...
... Instead of describing the inner evolution of the *Grande-Jatte* as a process of change in terms of order alone, from a supposedly unordered nature [as seen by the impressionists] to a geometric, architectural scheme, we could perhaps define the process in terms of substance and the definiteness of natural objects, as a change from unclear, unrelated objects, only partially disengaged from the surroundings, the illumination and atmosphere, to clearly isolated, complete objects...
[There is] a remarkable dualism of perspective whereby the figures in the first plane are all rendered in uniform profile, as seen from points in front of each figure, but are graded in size as if seen from the extreme right side of the space. Another essential quality of Seurat is his irregular and grotesque line, which appears in the *Grande-Jatte* in the monkey and dogs, and in the jutting canes and parasols and in the costumes, and is especially striking in the paintings of circus and vaudeville. » (Schapiro : Seurat and the Grande-Jatte, *Columbia Review*, nov. 1935, p. 11, 12)

« Elle est le résultat indiscutable d'un coup de génie, elle est admirable à la fois par ses qualités intrinsèques et par l'à-propos de ses conclusions... La statique du quattrocento et le dynamisme de l'impressionnisme s'accordent miraculeusement. » (Lhote : *Écrits sur la Peinture*, 1946, p. 90)

« Since a picture is in essence unreal, what is the point of giving advantage to the dream over reality ? For instance... the surrealist painters implicitly recognize the supremacy of the pictorial imagination over the imitation of poetry, since they admire Georges Seurat more than Gustave Moreau or Redon. The former entirely preoccupied by problems of his profession, has used only scenes of everyday life for subject matter : Sunday walks (from which neither the nursemaid nor the soldier is omitted)... Each picture was preceded by numerous studies « from nature ». And let us not forget the method : the dot, the most deliberate and considered of techniques : automatic to the last possible degree. » (Masson : A Crisis of the Imaginary, *Magazine of Art*, janv. 1946, p. 22)

« L'idée profonde de Seurat, qu'il faut bien qualifier de « cartésienne », a été de montrer que l'art se confondait avec un ensemble de lois et qu'il n'était rien d'autre qu'une harmonisation des contraires. » (Stoll : *La peinture impressionniste*, 1957, p. 68)

« One can enjoy in the *Grande-Jatte* many pictures each of which is a world in itself ; every segment contains surprising inventions in the large shapes and the small, in the grouping and linking of parts, down to the patterning of the dots. The richness of Seurat lies not only in the variety of forms, but in the unexpected range of qualities and content within the same work : from the articulated and formed to its ground in the relatively homogeneous dots ; an austere construction, yet so much of nature and human life ; the cool observer, occupied with his abstruse problems of art, and the common world of the crowds and amusements of Paris with its whimsical, even comic, elements ; the exact mind, fanatic about its methods and theories, and the poetic visionary absorbed in contemplating the mysterious light and shadow of a transfigured domain. In this last quality — supreme in his drawings — he is like no other artist as much as Redon...
Seurat's art is an astonishing achievement for so young a painter... [He] was a complete artist at twenty-five when he painted the *Grande-Jatte*. What is remarkable, beside the perfection of this enormously complex work, is the historical accomplishment. It resolved a crisis in painting and opened the way to new possibilities. Seurat built upon a dying classic tradition and upon the Impressionists, then caught in an impasse and already doubting themselves. His solution, marked by another temperament and method, is parallel to Cézanne's work of the same time, though probably independent. If one can isolate a single major influence on the art of the important younger painters in Paris in the later '80s, it is the work of Seurat ; van Gogh, Gauguin and Lautrec were all affected by it. » (Schapiro : New Light on Seurat, *Art News*, avr. 1958, p. 44)



LA GRANDE-JATTE (détail)

Remarque : « When the painting was removed from its stretcher frame prior to stripplining, it was noted that on the rear of the fabric there appeared at regular intervals bordering the painting, small white-filled holes. These appeared within the painted border area which also coincided with the dimensions of the additional wood stripmolding of the stretcher frame, indicating that the painting was originally stretched to as maller dimension, or that perhaps the painting had been tacked on the wall prior to its attachment to the stretcher frame. » (Rapport de Louis Pomeranz, restorateur du Chicago Art Institute, 6 déc. 1957)

Ceci semble prouver que le tableau a été re-tendu afin de procurer assez de toile supplémentaire pour peindre la bordure ; celle-ci a donc été ajoutée par l'artiste à une date ultérieure. Cela est confirmé encore par le fait que cette bordure montre des craquelures de pigment différentes de celles qui s'observent sur le tableau lui-même et qu'on n'y trouve pas la même variété de couleurs que dans le tableau. D'ailleurs, la *Grande-Jatte*, telle qu'elle est représentée dans le fond de la composition des *Poseuses* (voir N° 178 du présent catalogue), n'est pas entourée d'une bordure peinte. *Les Poseuses* ayant été exécuté entre l'automne de 1886 et le printemps de 1888, la bordure de la *Grande-Jatte* a dû être ajoutée après cette dernière date.

Photos Vizzavona, Paris

140. — RUE, c. 1885

Huile sur bois, 16,5 × 24,7 cm.

COLLECTIONS :

Lucie Cousturier (jusqu'en 1931); *Daniel Wildenstein, New York*

EXPOSITION :

Wildenstein, New York, 1948, N° 53; Wildenstein, New York : *S.*, 1953, N° 14; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 66

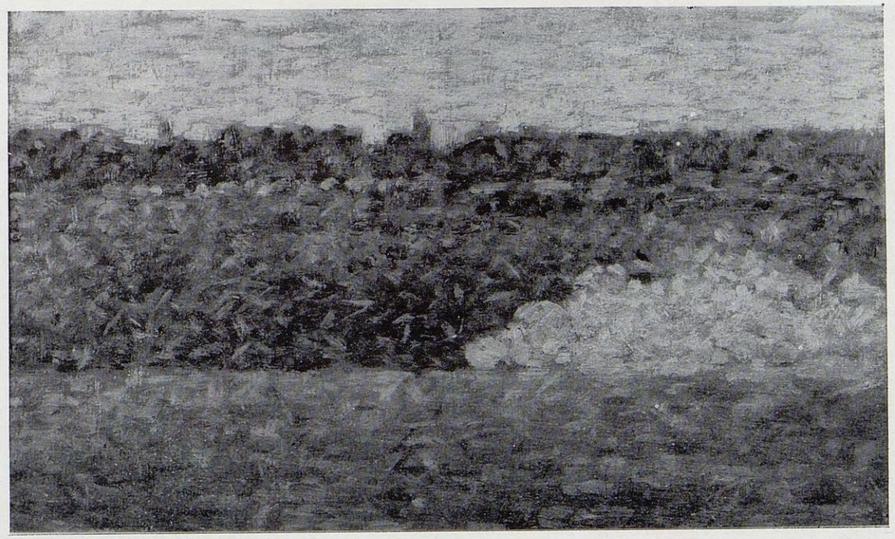
LITTÉRATURE :

Herbert : S., *Burl. Mag.*, mai 1958, p. 151.

COMMENTAIRE :

« Only rarely does Seurat produce a painting which subordinates the clarity of individual forms to atmospheric indistinctness as he did in *Street Scene...* » (Herbert : Seurat in Chicago and New York, *Burlington Magazine*, mai 1958, p. 151)

Photo Wildenstein



140 bis. — PAYSAGE, 1885 (F.)

Huile sur bois (séparé de *Homme et Femme pêchant, étude pour* « *La Grande-Jatte* » [voir N° 130] après 1940), c. 16 × 24 cm.

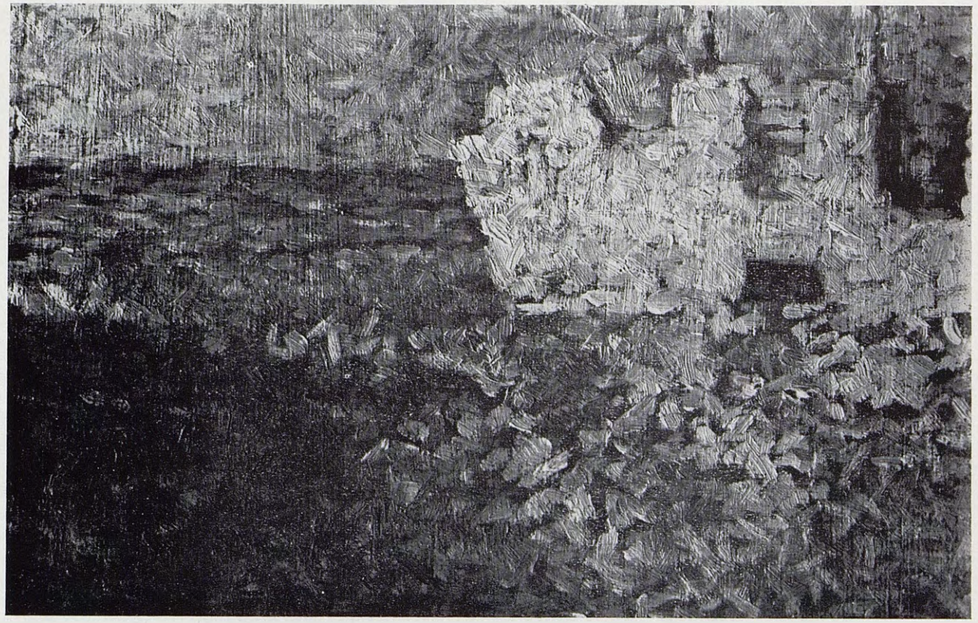
COLLECTIONS :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 121; Laporte, Vichy; [Rodrigues-Henriques], Paris (en 1940); [Florent Willems], Paris; propriétaire actuel inconnu

COMMENTAIRE :

« C'est en 1885 que Georges Seurat (1859-1891) a peint l'une et l'autre face de ce panneau. L'inscription au crayon bleu, « 121 — G. Seurat — L » y a été mise par Maximilien Luce au cours de l'inventaire posthume (mai 1891) de l'atelier de Seurat. — Félix Fénéon. »

Photo J. Rodrigues-Henriques, Paris



141. — RUINES D'UN VIEUX MOULIN, GRANDCAMP, 1885

Huile sur bois, c. 16×25 cm.

COLLECTIONS :

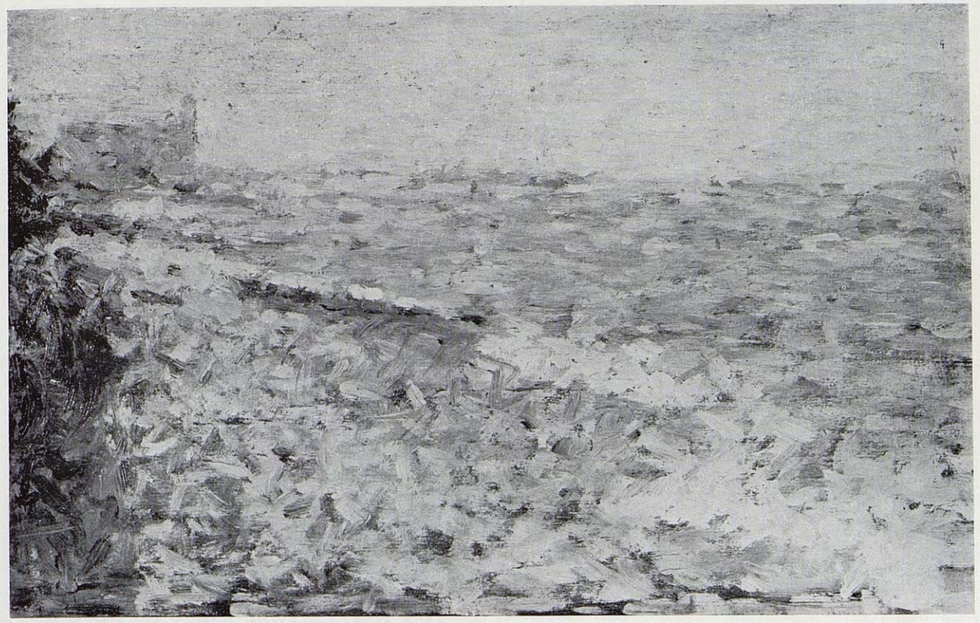
Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 127; Dr. Albert Charpentier; Félix Fénéon, Paris; Vente Fénéon, Drouot, Paris, 4 déc. 1941, N° 79 *(ill.)*, (140.000 francs); propriétaire actuel inconnu

EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 53; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 16; Brummer, New York : *S.*, 1924, N° 15; Lefèvre, Londres : *S.*, 1926, N° 10; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 40; Reims, etc. : *Impressionnisme*, 1938, N° 29

Remarque : Ce panneau est un peu plus large — surtout à gauche — que n'apparaît sur la photo.

Photo Vizzavona, Paris



142. — LE MOUILLAGE, GRANDCAMP, 1885 (F.)

Huile sur bois, c. 16×25 cm.

COLLECTIONS :

Félix Fénéon, Paris; collection particulière, New York; Vente, Parke-Bernet, New York, 6 févr. 1947, N° 63 *(ill.)* ($ 1.400); propriétaire actuel inconnu

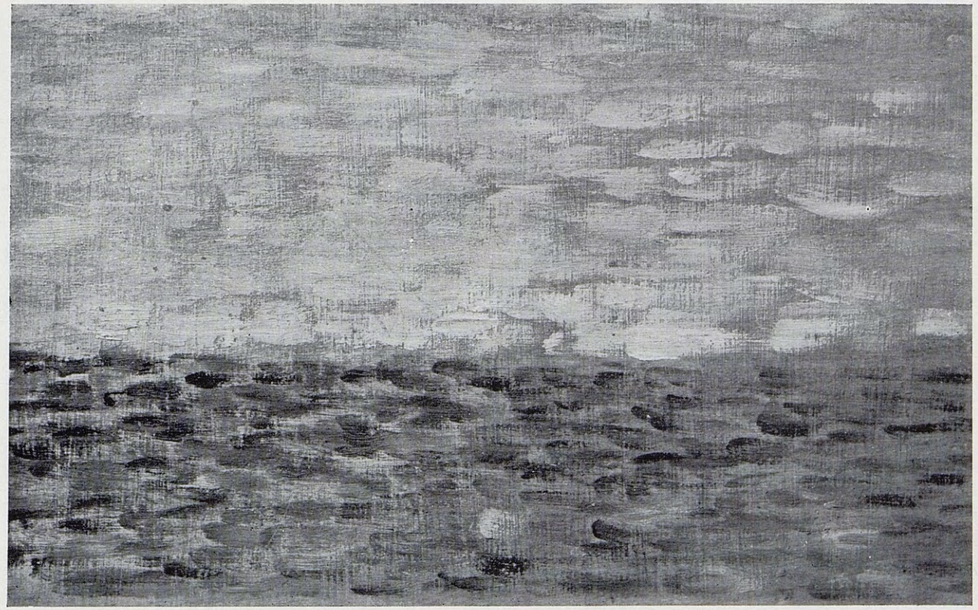
EXPOSITIONS :

Paris : *Indépendants*, *S.*, 1905, N° 15; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 52; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 17

LITTÉRATURE :

Coquiot : *S.*, 1924, p. 246

Photo Taylor & Dull, New York



143. — COUCHER DE SOLEIL, GRANDCAMP, 1885

Huile sur bois, c. 16×25 cm.

COLLECTIONS :

Marie Berthe Appert; Mme Léopold Appert; *collection particulière, Paris*

EXPOSITIONS :

Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 167; Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 18

LITTÉRATURE :

Laprade : *S.*, 1945, pl. 37

Photo Wildenstein

144. — MARINE, GRANDCAMP, 1885

Huile sur bois, c. 16×25 cm.

COLLECTIONS :

Marie Berthe Appert; Mme Léopold Appert; *collection particulière, Paris*

EXPOSITIONS :

Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 168 [?]; Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 19

LITTÉRATURE :

Laprade : *S.*, 1945, pl. 40

Photo Wildenstein

145. — DEUX VOILIERS, GRANDCAMP, 1885

Huile sur bois, c. 16×25 cm.

COLLECTIONS :
Dr. Richard Niemand, Elberfeld; *Barnes Foundation, Merion, Penn.*

146. — MARINE, GRANDCAMP, 1885

Huile sur bois, c. 16×25 cm.

COLLECTIONS :
Charles Thorndike; propriétaire actuel inconnu *N'a pu être reproduit*

147. — L'ÉCHOUAGE A GRANDCAMP, 1885 (F.)

Huile sur bois (cadre intérieur peint), c. 16×25 cm.

COLLECTIONS :
Félix Fénéon, Paris; [Lefèvre], Londres; [Knoedler] New York (en 1941); William H. Taylor, Philadelphie (jusqu'en 1953); *Mrs. John D. Walker, Washington, D.C.* (depuis 1953)

EXPOSITIONS :
Paris : *Indépendants, S.*, 1905, N° 14; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 51; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 18; Lefèvre, Londres, 1926, N° 7; Bernier, Paris, 1929, N° 18; Canada, 1934, N° 103 [?]; Renaissance, Chicago : *S.*, 1935, N° 14; Newport, R.I., 1938, N° 68; Los Angeles, 1941, N° 42; Knoedler, New York : *S.*, 1949, N° 13

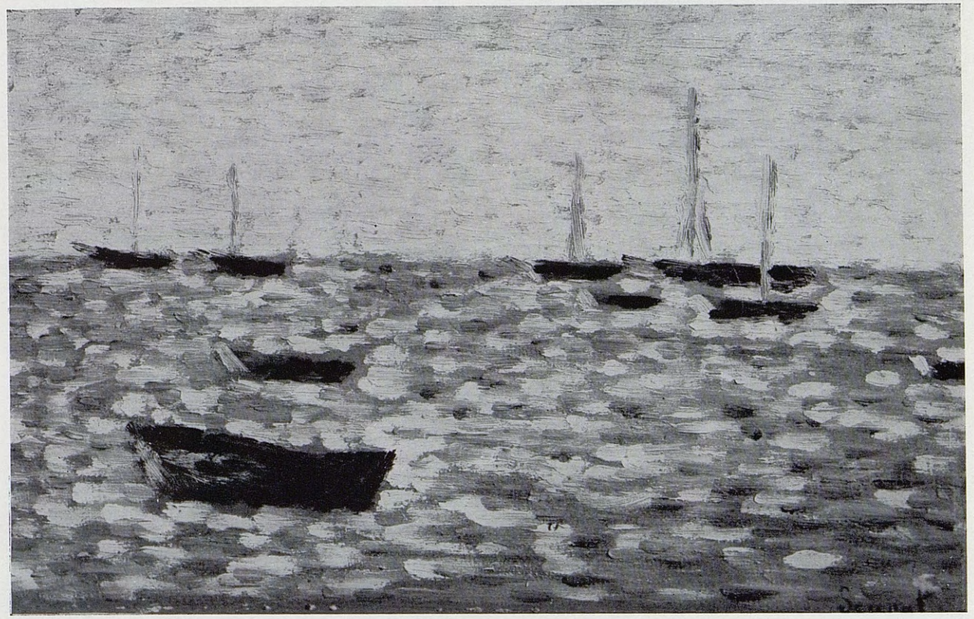
LITTÉRATURE :
Coquiot : *S.*, 1924, p. 246; Laprade : *S.*, 1945, pl. 36

Photo Knoedler, New York

148. — QUATRE BATEAUX, GRANDCAMP, 1885

Huile sur bois, c. 16×25 cm.

COLLECTIONS :
[Bignou], Paris; *Barnes Foundation, Merion, Penn.*

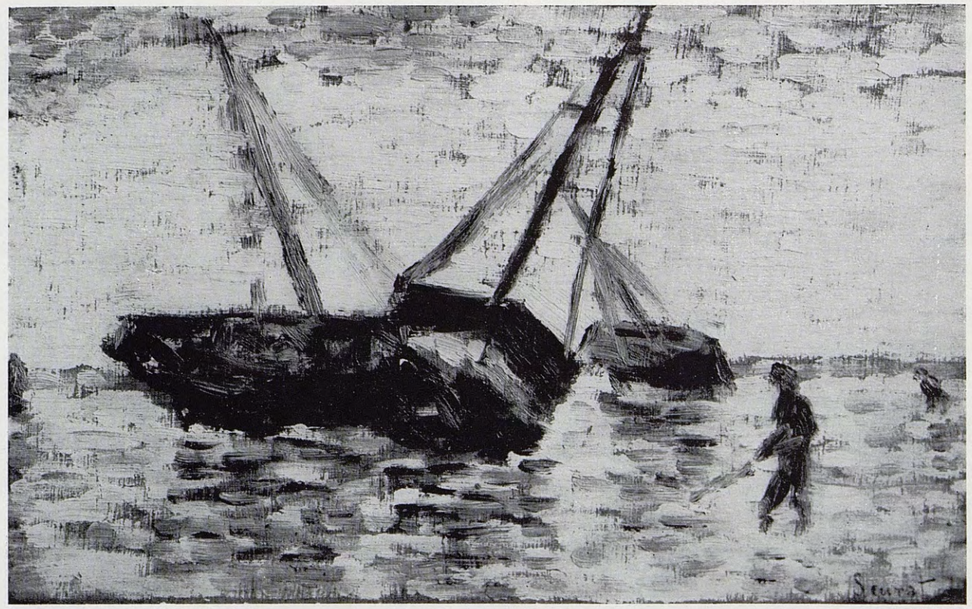


149. — BARQUES ET BATEAUX DE PÊCHE, MARÉE HAUTE, GRANDCAMP, 1885

Huile sur bois, 15,5×25 cm.
Signé en bas à droite : Seurat

COLLECTIONS :
Paul Alexis, Paris; *collection particulière, France*

Photo L. Borel

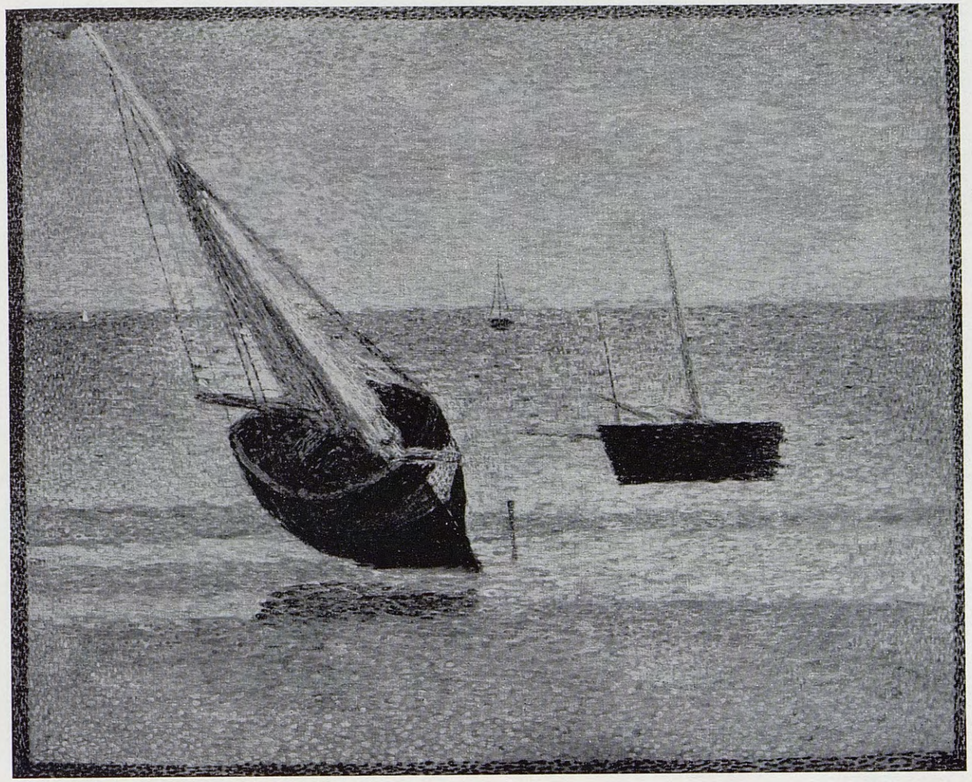


150. — BATEAUX ÉCHOUÉS, GRANDCAMP, 1885

Huile sur bois, 15,5×24,1 cm.
Signé en bas à droite : Seurat

COLLECTIONS :
Paul Alexis, Paris; *collection particulière, France*

Photo L. Borel



151. — BATEAUX, MARÉE BASSE, GRANDCAMP, 1885 (F.)

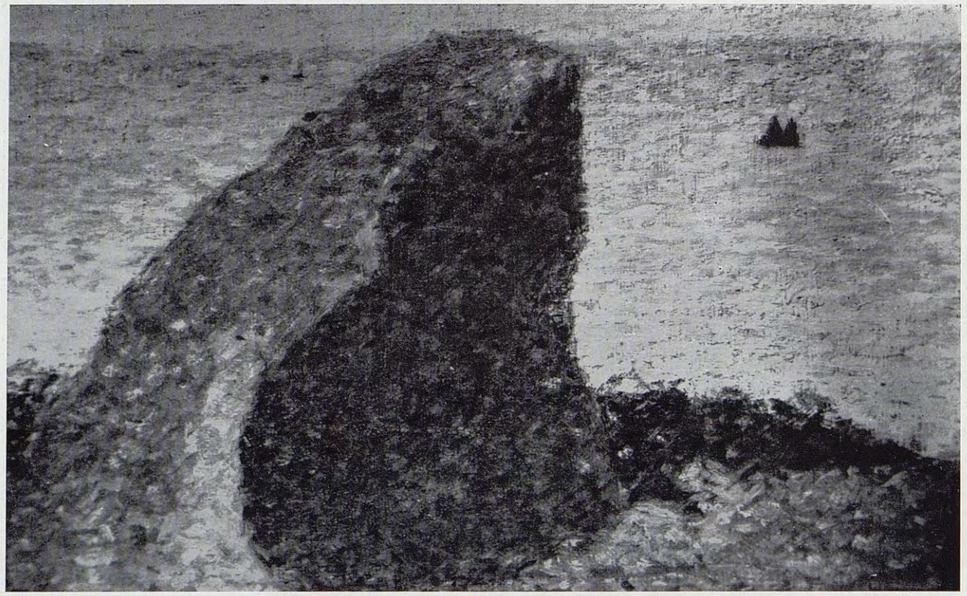
Huile sur toile — bordure peinte ajoutée par l'artiste — 65,5×81,7 cm.

COLLECTIONS :
Appert, Paris; [de Hauke], Paris; [Knoedler], New York (en 1957); *Mr. & Mrs. Charles S. Payson, New York* (depuis 1957)

EXPOSITIONS :
Paris : *Indépendants*, 1886, N° 360; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 57; Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 157; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 73; Amsterdam, 1951, N° 125 *(ill.)*; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 105 *(ill.)*

LITTÉRATURE :
Cousturier : *S.*, 1926, pl. 15; Laprade : *S.*, 1951, p. 38 *(ill.)*; G. Bazin : S. est le Vinci français, *Arts*, 22-1-58; Herbert : S. and Verhaeren, *Gaz. des B.-A.* (à paraître en automne 1959)

Photo Knoedler, New York



152. — ÉTUDE POUR « LE BEC DU HOC », 1885

Huile sur bois, 16,2 × 25,2 cm.

COLLECTIONS :
[Bernheim-Jeune], Paris ; propriétaire actuel inconnu

EXPOSITION :
Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 19

LITTÉRATURE :
Laprade : *S.*, 1951, p. 35 *(ill.)*

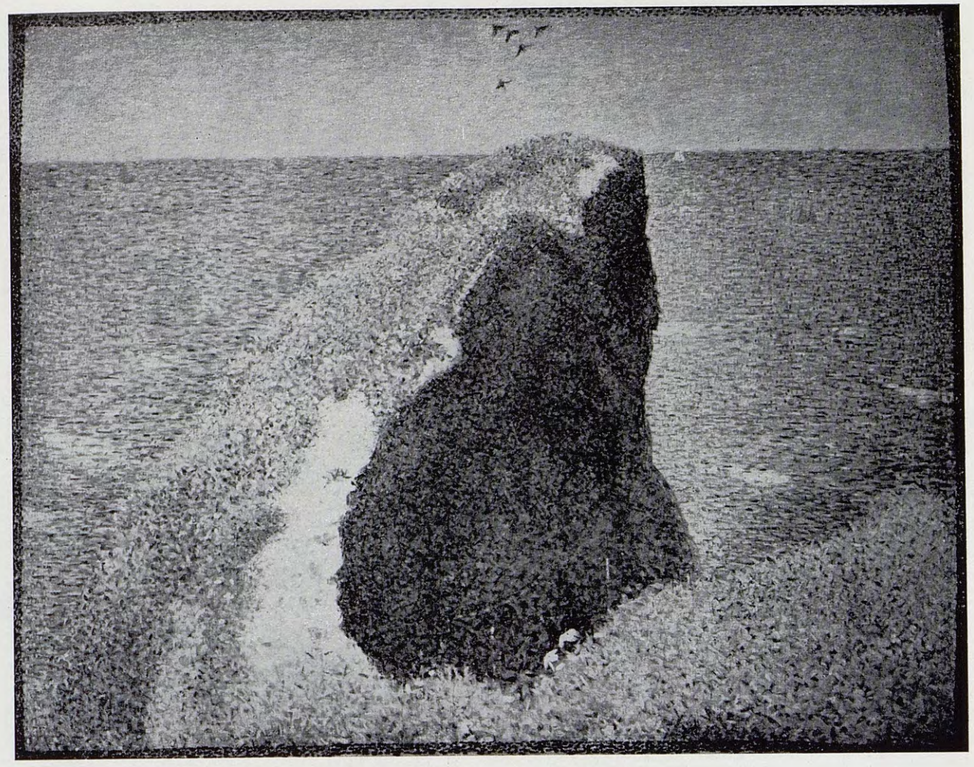
Photo communiquée par Lefèvre Galleries, Londres

153. — LE BEC DU HOC, GRANDCAMP, 1885

Huile sur toile — bordure peinte ajoutée par l'artiste — 64,5 × 81,5 cm.
Signé en bas à droite : Seurat

COLLECTIONS :
C. Laurent, Belgique (en 1904); G. Famenne, Belgique; [Bernheim-Jeune], Paris; collection particulière, Allemagne; Kocherthaler, Madrid (en 1935); [Flechtheim], Berlin (?); [Marlborough], Londres (?); Sir Kenneth McK. Clark, Londres (jusqu'en 1952); *Trustees of The Tate Gallery, Londres* (depuis 1952)

EXPOSITIONS :
Paris : *8e Exposition*, 1886, N° 176; Paris : *Indépendants*, 1886, N° 354; Bruxelles : *Les XX*, 1887, N° 2; Revue Indépendante, Paris, 1888; Bruxelles : *Les XX*, *S.*, 1892, N° 4; Bruxelles : *Libre Esthétique*, 1904, N° 145; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 56; Venise : *Biennale*, 1920, N° 55; Bignou, New York, mars 1935, N° 8 *(ill.)*; Bruxelles, 1935, N° 78; New Burl., Londres : *French*, 1936, N° 117; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 42; Nat. Gal., Londres, 1942-43, N° 34; Venise : *Biennale*, 1948, N° 98 *(ill.)*; R. A. Londres : *French*, 1949-50, N° 292; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 107



153

LITTÉRATURE :
Mirbeau, *France*, 20 mai 1886; Geffroy, *Justice*, 26 mai 1886; Labruyère, *Cri du Peuple*, 27 mai 1886; Hennequin, *Vie Moderne*, 19 juin 1886, p. 390; Ajalbert, *Revue Moderne*, 20 juin 1886, p. 393; Anon. : Vingtistes Parisiens, *Art Moderne*, 27 juin 1886, p. 204; Fénéon : Impressionnisme aux Tuileries, *Art Moderne*, 19 sept. 1886, p. 301; Verhaeren : Les XX, *Vie Moderne*, 26 févr. 1887, p. 135-139; Fénéon, *Revue Indépendante*, mars 1888; Meier-Graefe, *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Lhote : *S.*, 1922, pl. 24; Coquiot : *S.*, 1924, p. 247; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 19; Roger-Marx : *S.*, 1931, pl. 8; Signac : *Documents*, *S.* (cat. d'exposition), 1933-34; Lord, *Burl. Mag.*, août 1935, p. 87; Laver : *French Painting*, 1937, opp. p. 1 *(ill., couleurs)*, p. 94, N° 2; Rewald : *S.*, 1943, pl. 62; Laprade : *S.*, 1945, pl. 33; Rewald : *S.*, 1948, p. 52 *(ill.)*, p. 71, 77, 88; Rewald : *S.*, 1949, p. 13 *(ill.)*; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 26; Laprade : *S.*, 1951, p. 36 *(ill., couleurs)*; Wilenski : *S.*, 1951, p. 13 *(ill.)*; Ruheman : Methods, *Studio*, févr. 1953, p. 35 *(ill.)*, p. 37 *(ill., détail)*; Rewald : *P.-I.*, 1956, p. 104, 105 *(ill.)*; Stoll : *Peinture impressionniste*, 1957, pl. 72; Dorra : S., *Gaz. des B.-A.*, 1958, p. 45, 46 *(ill.)*; Herbert : S., *Burl. Mag.*, mai 1958, p. 152; Alley : *Foreign Paintings*, Tate Gallery Cat., 1959, N° 6067, p. 243-244, pl. 15d; Herbert : S. and Verhaeren, *Gaz. des B.-A.* (à paraître en automne 1959)

COMMENTAIRES :
« L'une d'elles, surtout : *Le Bec du Hoc*, reproduit bien l'aspect farouche du roc et la

mélancolie de la mer. » (Geffroy : Les Impressionnistes, *Justice*, 26 mai 1886)

« Le *Fort Lansac* [*Fort Samson ?* voir N° 157 du présent catalogue], *Le Bec du Hoc*, sont parmi les bonnes choses que nous avons vues. » (Hennequin : Les Impressionnistes, *La Vie Moderne*, 19 juin 1886, p. 390)

« Les marines de M. Seurat s'épandent calmes et mélancoliques, et jusque vers de lointaines chutes du ciel, monotonement, clapottent. Un roc les opprime, — le Bec du Hoc... » (Fénéon : L'Impressionnisme aux Tuileries, *l'Art Moderne*, 19 sept. 1886, p. 301)

« Aussi bien le public, niant l'envoi capital du peintre, se laisse attirer par ses petits paysages : Marines et Ports. Deux toiles ont trouvé acheteurs, et c'est par elles que se prouve la notable marge entre la facture par touches et les morceaux de bravoure et de virtuosité. Jamais on n'est arrivé à réaliser avec plus de précision les détails dans la grandeur. Le *Bec du Hoc* et le *Phare d'Honfleur* [N° 168 du présent catalogue] sont à la fois minutieux et immenses. » (Verhaeren : Le Salon des XX à Bruxelles, *La Vie Moderne*, 26 févr. 1887, p. 135-139)

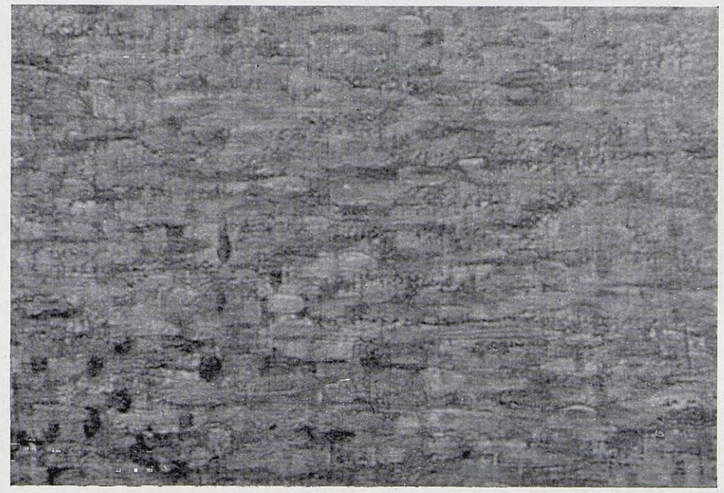
Remarque : Bien que Verhaeren indique que deux toiles ont été vendues à cette exposition (il avait lui-même acquis *Le Phare de Honfleur*, il n'y a pas lieu de supposer que *Le Bec du Hoc* ait été l'autre des toiles acquises. Signac est la seule autorité sur ce point — voir ci-dessous.

« De l'abrupt littoral de Grancamp qui suit la ligne inférieure du cadre, le petit promontoire du *Bec du Hoc* se hausse hargneusement sur la mer calme et triste : Georges Seurat, 1885. » (Fénéon : A la Revue Indépendante, *Revue Indépendante*, mars 1888)

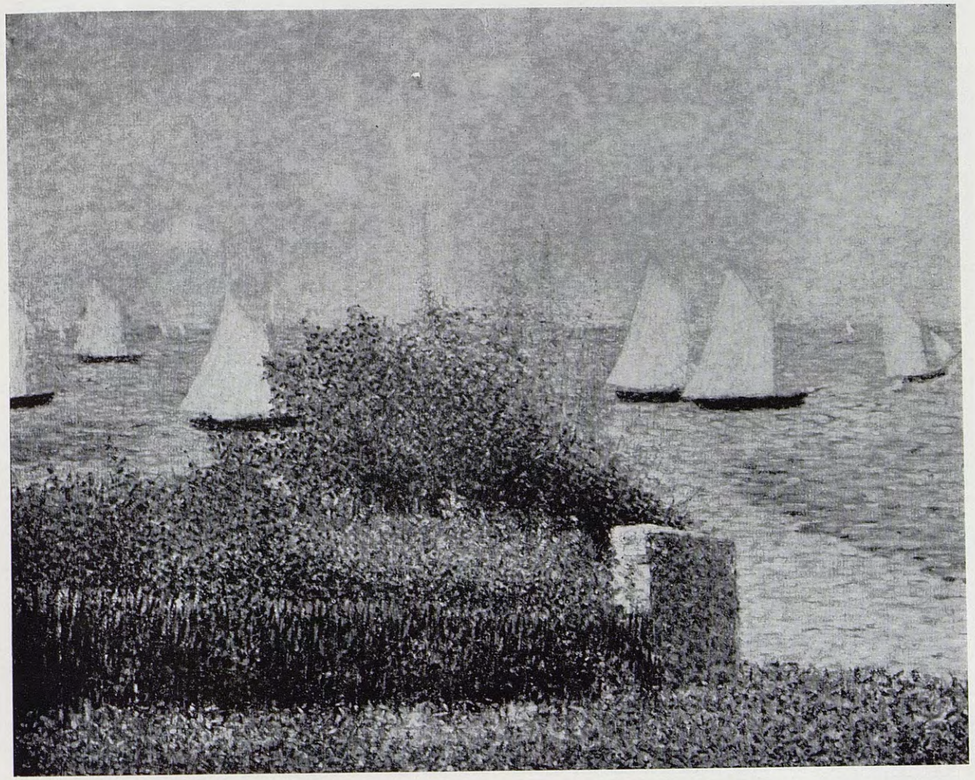
« Au cours de sa vie il ne vendit que deux toiles, l'une en 1887, à l'Exposition des XX à Bruxelles, *Le Bec du Hoc, Grandcamp*, à M. van Cutsem, pour la somme de trois cents francs... » (Signac : Le Néo-Impressionnisme, Documents, *Seurat et ses Amis*, Les Expositions des Beaux-Arts, Paris, 1933-34 (cat. d'exposition)

Remarque : Ceci est fort peu probable, puisque van Cutsem possédait *La Grève du Bas-Butin, Honfleur* [N° 165 du présent catalogue]. Il faut donc supposer que c'est ce dernier tableau qui fut acheté à l'exposition de 1887, et non pas *Le Bec du Hoc*.

Photo Tate Gallery, Londres



LE BEC DU HOC (détail)



154. — LA RADE DE GRANDCAMP, 1885

Huile sur toile, 65 × 81 cm.
Signé en bas à droite : Seurat

COLLECTIONS :

Félix Fénéon, Paris (en 1892); Mme J. Aghion (en 1900); [Bernheim-Jeune], Paris (en 1900); [Bignou], Paris; [Knoedler], New York; [Lefèvre], Londres (en 1935); Barnes Collection, Merion, Pa. (en 1936); [Lefèvre], Londres; Mrs. A. Chester Beatty, Londres (jusqu'en 1955); [Rosenberg], New York (en 1955); *Mr. & Mrs. David Rockefeller, New York* (depuis 1955)

EXPOSITIONS :

Paris : *8e Exposition*, 1886, N° 178; Paris : *Indépendants*, 1886, N° 355; Bruxelles : *Les XX*, 1887, N° 3; Paris : *Revue Indépendante*, janv. 1887; Bruxelles : *Les XX, S.*, 1892, N° 3; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1092; *Revue Blanche*, Paris : *S.*, 1892; Paris : *Centennale*, 1900, N° 610; Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 18; Bruxelles : *Libre Esthétique*, 1904, N° 144; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 55; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 20; Paris : *Science Française*, 1923, N° 222; Paris : *Cinquante Ans*, 1925, N° 72; Lefèvre, Londres, 1929, N° 8 *(ill.)*; Lefèvre, Glasgow, 1929, N° 9; Providence, R.I., 1931, N° 37; Lefèvre, Londres, 1933, N° 40 *(ill.)*; Canada, 1934, N° 104 *(ill.)*; R. A. Londres : *French*, 1936, N° 553; Modern Art, New York, 1955, N° 138 *(ill.)*; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 106 *(ill.)*; Herbert : S. and Verhaeren, *Gaz. des B.-A.* (à paraître en automne 1959)

LITTÉRATURE :

Mirbeau, *France*, 20 mai 1886; Ajalbert, *Revue Moderne*, 20 juin 1886, p. 393; Anon. : Vingtistes Parisiens, *Art Moderne*, 27 juin 1886, p. 204;

Fénéon : Impressionnisme aux Tuileries, *Art Moderne*, 19 sept. 1886, p. 301; Fénéon, *Revue Indépendante*, jan. 1888, p. 173; Signac : Fragments (3 avr. 1900), *Arts de France*, 1947, 11-12, p. 98; Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Cousturier : *S.*, 1921, pl. 14; Coquiot : *S.*, 1924, opp. p. 120 *(ill.)*, p. 220, 246; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 18; Rewald : *S.*, 1943, pl. 61; Laprade : *S.*, 1945, pl. 32; Rewald : *S.*, 1949, p. 22 *(ill.)*; Venturi : *Imp. & Symb.*, 1950, pl. 149; Laprade : *S.*, 1951, p. 37 *(ill.)*; Venturi : *De Manet*, 1953, p. 198 *(ill.)*, 201; *Art News*, juin 1955, p. 47 *(ill.)*, *Time*, 20 janv. 1958, p. 71 *(ill. couleurs)*; *Art News Annual*, 1959, p. 39 *(ill.)*

Commentaires :

« *La Rade de Grandcamp* est, en revanche, une chose exquise, et peut-être ressouvenue de Cazin, — d'une douceur, d'une mélancolie, d'une harmonie très pénétrantes » (Mirbeau, *La France*, 20 mai 1886)

« Les marines de M. Seurat s'épandent calmes et mélancoliques, et jusque vers de lointaines chutes du ciel, monotonement, clapottent... des suites de voiles s'y affirment en triangles scalènes — *La Rade de Grandcamp*, *Bateaux*. » (Fénéon : L'Impressionnisme aux Tuileries, *l'Art Moderne*, 19 sept. 1886, p. 301)

« M. Georges Seurat dote l'impressionnisme d'une technique apte plus qu'aucune à résoudre harmonieusement les conflits des lumières. Il expose *La Rade de Grandcamp*, procession lente de voiles triangulaires, et une autre marine où vacille une colonne de soleil : leur immensité angoisse. » (Fénéon: *Revue Indépendante*, janv. 1888, p. 173)

« Il y aura un Seurat à l'exposition Centennale — comme de juste, ils ont choisi le plus banal, celui qui doit passer le plus inaperçu. » (Signac : Fragments de Journal — 3 avr. 1900 —, *Arts de France*, 1947, 11-12, p. 98)

« Ici [comme dans la *Seine à Courbevoie*, N° 161, l'*Entrée du port de Honfleur*, N° 162, l'*Hospice et le Phare*, N° 168, le *Pont de Courbevoie*, N° 172, Le *Chenal de Gravelines*, N° 203, etc.] pas un instant la prudence divine avec laquelle chaque touche est posée, en obéissance parfaite avec le nouvel évangile, ne détruit l'émotion... Nul n'a traduit comme Seurat « les aspects blancs de nos plages du Nord, le frisselis des eaux et des ramures » (Maurice Denis), le poudroiement de la lumière dans le silence. Une vie extraordinaire fait vibrer ces paysages si calmes et si simplement ordonnés, dont l'homme est absent, où les contrastes sont à la fois si vifs et si doux, et si délicieux les passages. Un sentiment d'éternité monte d'eux, toute différente de l'éternité de Cézanne. Par quel miracle, avec des éléments aussi simples que ces bandes de sable ou d'azur, divisées grâce à de fines et fières verticales, le poème est-il créé (poème, oui, car toute peinture, auprès de celle-là, semblerait impure et prosaïque) ? La subtilité merveilleuse des rapports de teintes et de lignes n'a d'égale — mais peut-on les séparer ? — que celle avec laquelle sont réglés les jeux des valeurs. » (C. Roger-Marx : *Seurat*, 1931, p. 10-11)

Photo Wildenstein

155. — GRANDCAMP, UN SOIR, 1885

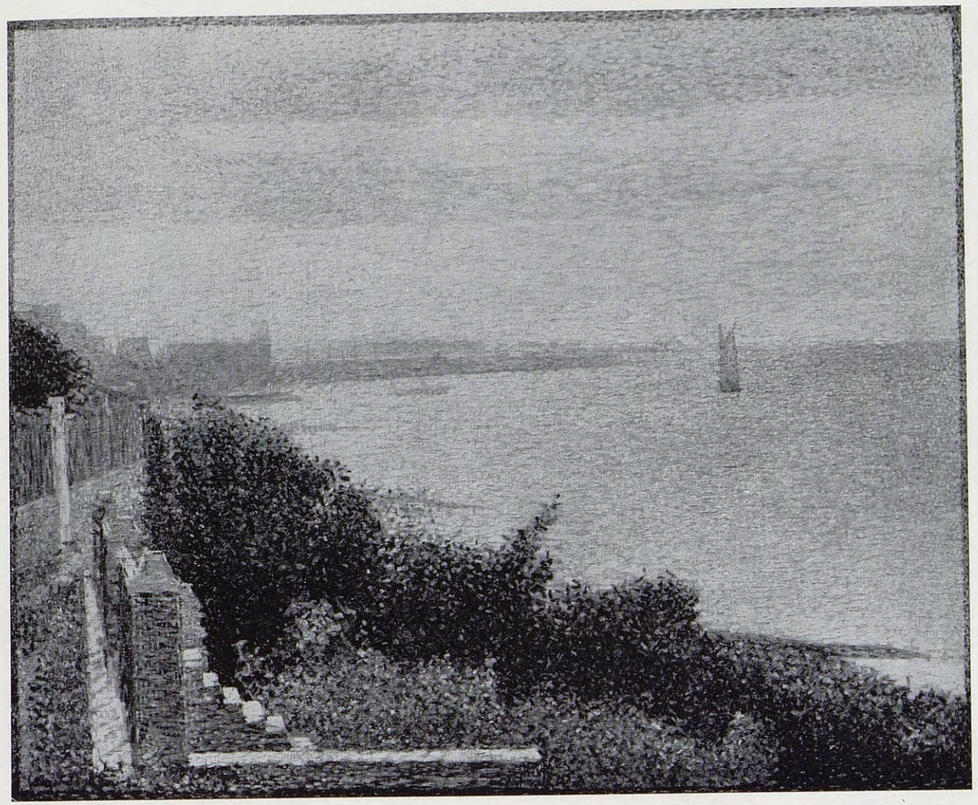
Huile sur toile — bordure peinte ajoutée par l'artiste — 65×81,5 cm .
Signé en bas à gauche : Seurat 85 — et à droite : Seurat

Collections :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 28; Famille Seurat, Paris; collection particulière, France; [Wildenstein], New York; *Ambassador & Mrs. John Hay Whitney, New York* (depuis 1949)

Expositions :

Paris : *Indépendants*, 1886, N° 358; Paris : *Revue Indépendante*, janv. 1888; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1093; Knoedler, New York : *S.*, 1949, N° 17 *(ill.)*; Yale, New Haven : *Associates*, 1950, N° 18 *(ill.)*; Wildenstein, New York : *Jubilee*, 1951, N° 57 *(ill.)*; Wildenstein, New York : *S.*, 1953, N° 9 *(ill.)*; Modern Art, New York, 1955, N° 138 *(ill.)*; Chicago Art Inst : *S.*, 1958, N° 108 *(ill.)*



155

Littérature :

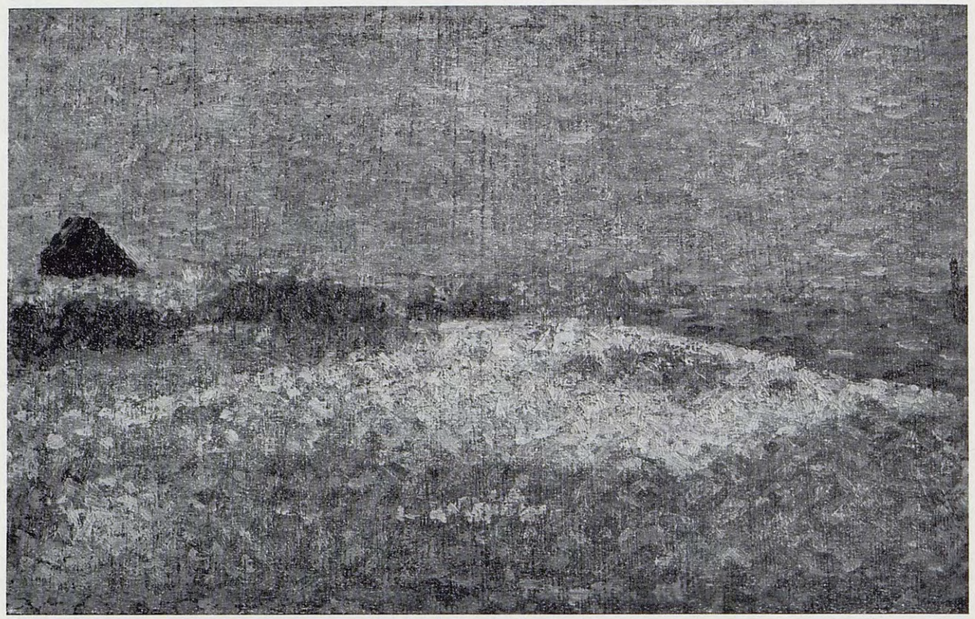
Fénéon, *Revue Indépendante*, jan. 1888, p. 173; Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Rewald : *S.*, 1948, p. 50 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1949, p. 23 *(ill.)*; Rewald : S., *Art News*, avr. 1949, p. 27 *(ill.)*; Laprade : *S.*, 1951, p. 32 *(ill.)*; Rewald : Coll. Whitney, *Connoisseur*, mars-avr. 1956, p. 137 *(ill.)*; Dorra : S., *Gaz. des B.-A.*, janv. 1958, p. 41-48, p. 42 *(ill.)*

Commentaire :

« ... et une autre marine où vacille une colonne de soleil : leur immensité angoisse. » (Fénéon, *Revue Indépendante*, janv. 1888, p. 173)

Remarque : Connu sous le titre *La Manche à Grandcamp*, ce tableau doit être appelé *Grandcamp, un soir* (voir Dorra : Re-naming a Seascape by Seurat, *Gazette des Beaux-Arts*, 1958, p. 41-48)

Photo Wildenstein



156. — ÉTUDE POUR « FORT-SAMSON, GRANDCAMP », 1885

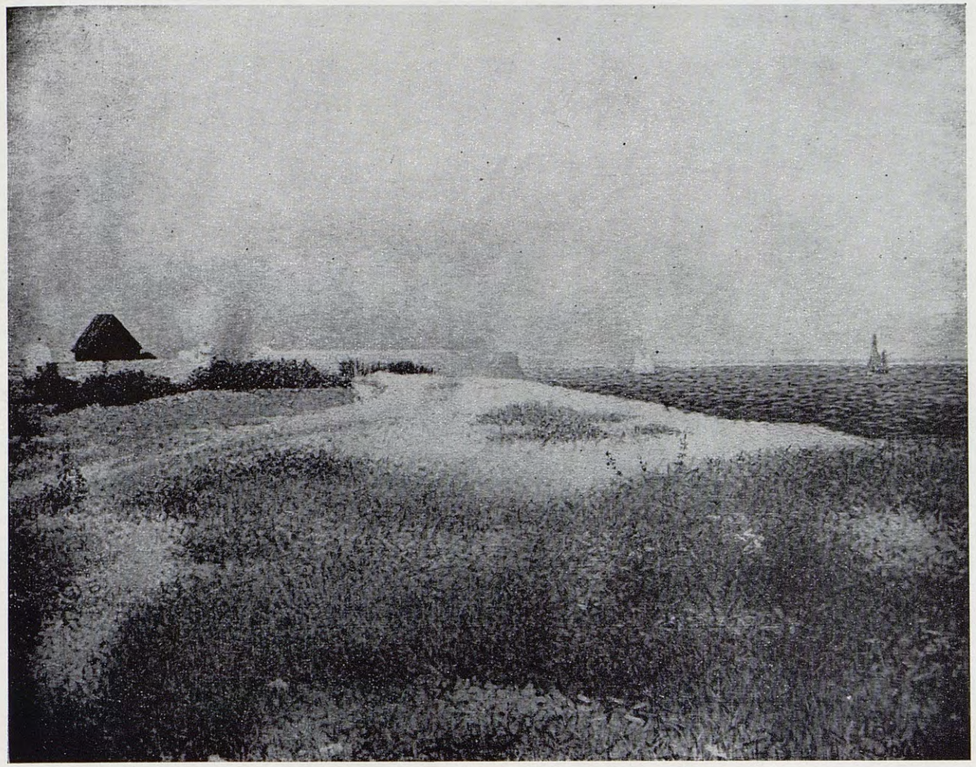
Huile sur bois, 15,2×24,7 cm.

COLLECTIONS :
Paul Signac, Paris; *collection particulière, Paris*

EXPOSITIONS :
Paris : *Indépendants, S.*, 1905, N° 24 [?]; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 54; Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 14; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 141

LITTÉRATURE :
Laprade : *S.*, 1945, pl. 34

Photo Wildenstein



157. — FORT-SAMSON, GRANDCAMP, 1885

Huile sur toile, 69×81 cm.
Signé en bas à droite : Seurat

COLLECTIONS :
[Bernheim-Jeune], Paris; Bernard Köhler, Berlin (jusqu'en 1944); (Cette toile a disparu d'un abri berlinois où elle avait été déposée pendant la Seconde Guerre Mondiale)

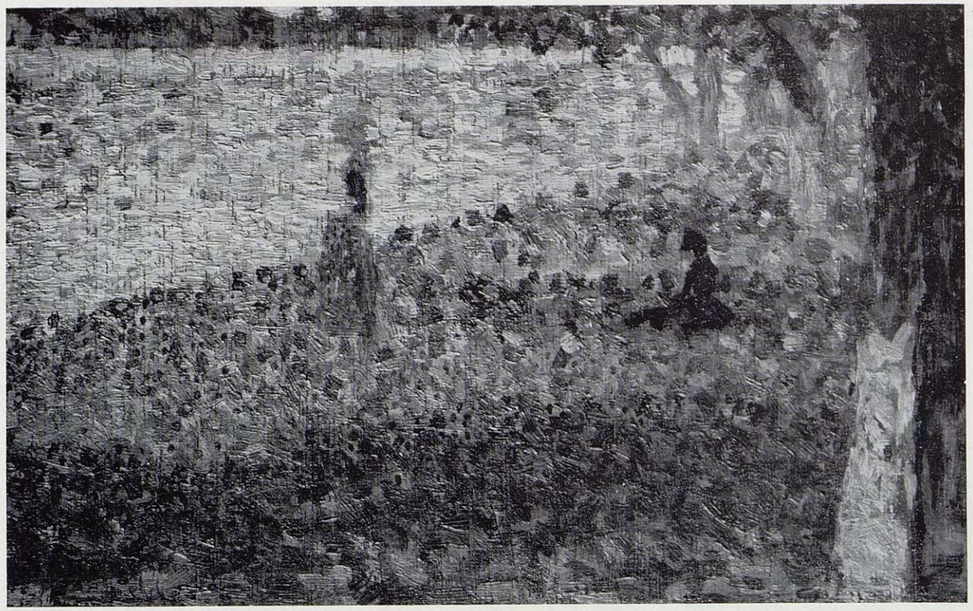
EXPOSITIONS :
Paris : *8e Exposition*, 1886, N° 177; Hambourg, 1927, N° 230 *(ill.)*; Düsseldorf, 1930, N° 81

LITTÉRATURE :
Darzens, *Pleiade*, mai 1886; Hennequin, *Vie Moderne*, 19 juin 1886, p. 390; Ajalbert, *Revue Moderne*, 20 juin 1886, p. 393; Anon. : Vingtistes Parisiens, *Art Moderne*, 27 juin 1886, p. 204; Lettre d'Angrand à L. Cousturier, (4 juil. 1912), *Vie*, 1er oct. 1936, p. 248; Cousturier : *S.*, 1921, pl. 25; Coquiot : *S.*, 1924, p. 220, 246; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 17; Laprade : *S.*, 1945, pl. 35; Venturi : *Imp. & Symb.* 1950, pl. 151; Laprade : *S.*, 1951, p. 34 *(ill.)*; Venturi : *De Manet*, 1953, p. 200 *(ill.)*, 201

COMMENTAIRES :
« *Le Fort Lansac* [*Fort Samson* ?], *Le Bec du Hoc*, sont parmi les bonnes choses que nous avons vues. » (Hennequin : Les Impressionnistes, *La Vie Moderne*, 19 juin 1886, p. 390)

« Fénéon vous aura sans doute montré un *Fort-Samson* qui, ces derniers temps, est revenu à Bernheim. C'est une très belle toile, qu'on pourrait placer, du moins je le pense, auprès de n'importe quel paysage moderne du Louvre. » (Angrand, lettre à Lucie Cousturier, 4 juil. 1912, citée dans *La Vie*, 1er oct. 1936, p. 248)

Photo Vizzavona, Paris



158. — DEUX FEMMES ET L'EAU, c. 1885-1886

Huile sur bois, 16,2 × 22,5 cm.
Signé en bas à gauche : Seurat

Collections :

Edmond Cousturier, Paris (en 1892) ; Charles Saunier, Paris [?] ; [Bignou], Paris ; [Lefèvre], Londres ; Gaston Lévy, Paris ; [Bignou], New York ; Charles Laughton, Beverly Hills, Calif. ; [Knoedler], New York ; *Mr. & Mrs. Richard J. Bernhard, New York*

Expositions :

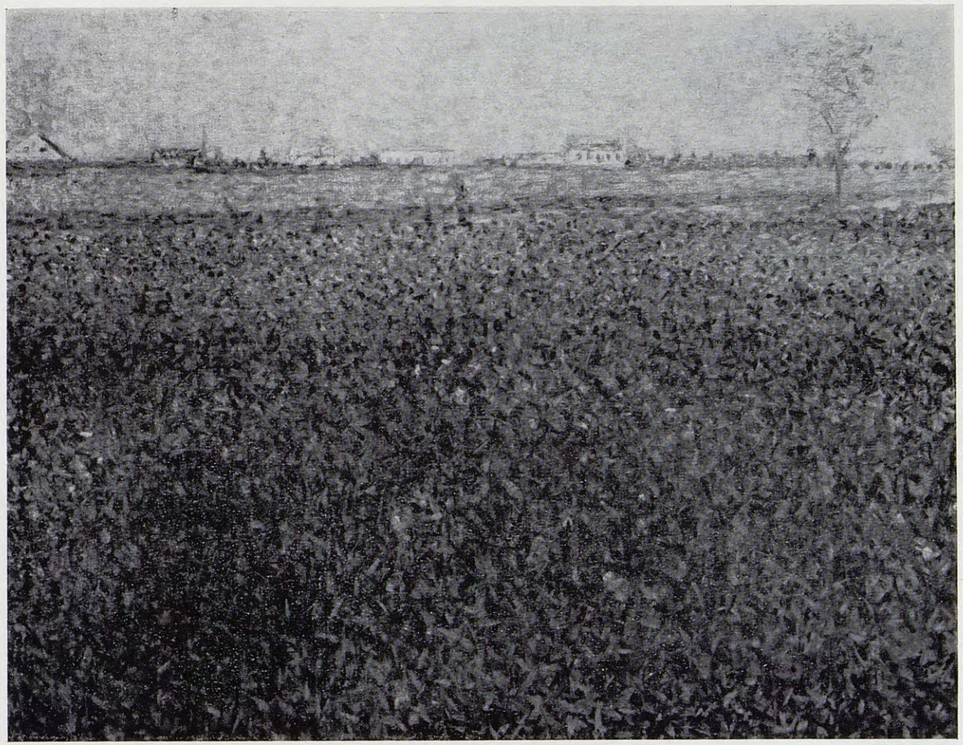
Paris : *Indépendants*, 1886 [?] ; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1114 ; Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 14 ; Paris : *Indépendants*, *S.*, 1905, N° 19 [?] ; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 40 ; Lefèvre, Londres, 1939, N° 39 ; Bignou, New York, 1940, N° 17 ; Bignou, New York, 1942, N° 14 ; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 97

Littérature :

Rich : *S.*, 1935, N°s 40 et 41, pl. 39 et 40 [par erreur deux photos — d'aspect assez différent — mais représentant ce même panneau, ont été reproduites comme s'il s'agissait de deux œuvres distinctes] ; Laprade : *S.*, 1945, pl. 25 ; *Art Digest*, 15 févr. 1949, p. 10

Remarque : Ce panneau est généralement considéré comme une des études pour la *Grande-Jatte*, mais étant donné qu'à une exception près aucun des croquetons préparatoires à cette composition n'est d'une facture « pointillée » (voir les N°s 108-136 du présent catalogue), il semble plus probable qu'il s'agit d'une œuvre indépendante. Sa technique d'exécution, d'ailleurs, la rapproche des marines de Honfleur peintes pendant l'été 1886. Il se pourrait que ce soit le panneau mentionné par Fénéon dans son compte rendu des Indépendants de 1886 : « Deux Parisiennes d'un croqueton pris à Courbevoie ».

Photo Knoedler, New York



159. — LA LUZERNE, SAINT-DENIS, c. 1885-1886

Huile sur toile, 64 × 81 cm.
Signé en bas à gauche : Seurat

Collections :

[Bernheim-Jeune], Paris ; Roger Fry, Londres ; *Miss Marjorie Fry, Londres* — prêté au Courtauld Institute, Londres

Expositions :

Paris : *Indépendants*, 1886, N° 359 ; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 24 ; Burlington, Londres, 1922, N° 25 ; Milbank, Londres : *Foreign*, 1926, p. 6 ; Independent, Londres, 1930, N° 19 ; R. A. Londres : *French*, 1932, N° 535 ; Redfern, Londres : *Pointillists*, 1950, N° 78

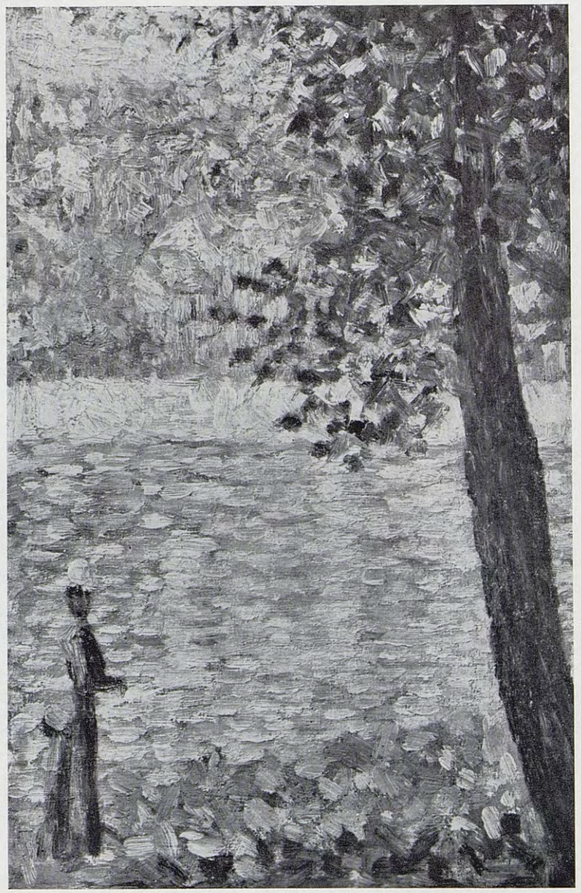
Littérature :

Fontainas & Vauxcelles : *Histoire*, 1922, p. 239 *(ill.)* ; Coquiot : *S.*, 1924, p. 247 ; Huyghe : Impressionnisme, *Prométhée*, févr. 1939, p. 6 *(ill.)* ; Laprade : *S.*, 1951, p. 28 *(ill.)*

Commentaire :

« Seurat vibre du froid lyrisme de physicien devant la complexité sans borne des taches composantes de la nature criblant sa toile comme des atomes analysés. » (Huyghe : L'Impressionnisme et la pensée de son temps, *Prométhée*, févr. 1939, p. 6)

Photo Sydney W. Newberry, Londres



160. — PROMENADE MATINALE,
ÉTUDE POUR « LA SEINE A COURBEVOIE », c. 1885-1886

Huile sur bois, 24,8 × 16,2 cm.

COLLECTIONS :
Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 89, annoté sur le revers au crayon bleu : G. Seurat

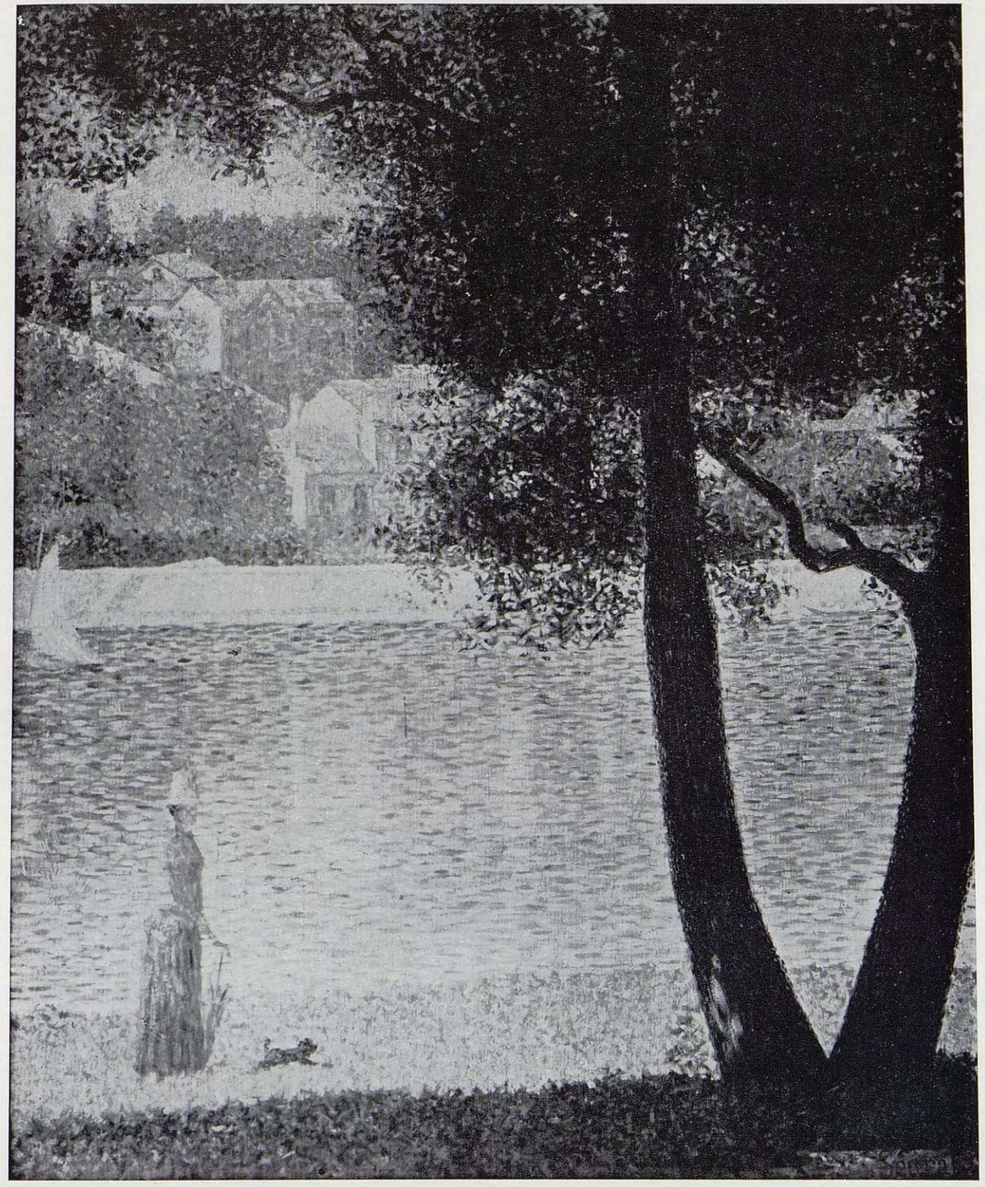
L(uce) 89; Léon Gausson, Paris; Mlle Alice Tardif, Paris (jusqu'en 1956); [Wildenstein], New York (en 1956); *Ittleson Collection, New York* (depuis 1956)

Photo Wildenstein

161. — LA SEINE A COURBEVOIE, c. 1885-1886

Huile sur toile, 81,5 × 65 cm.
Signé en bas à droite : Seurat

COLLECTIONS :
Paul Signac, Paris; *collection particulière, Paris*



161
LA SEINE A COURBEVOIE

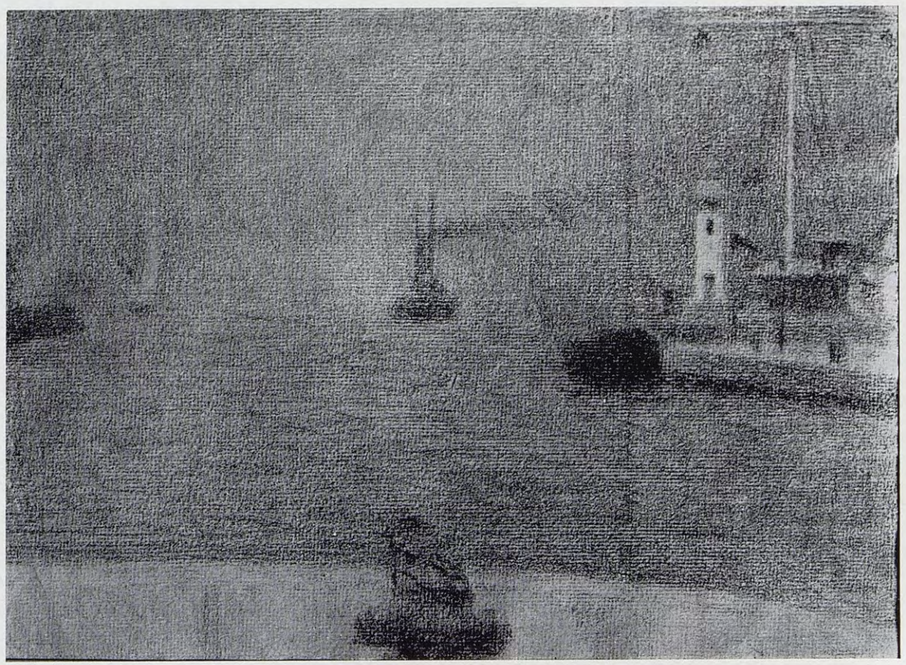
Expositions :

Paris : *8e Exposition*, 1886, N° 179; Paris : *Indépendants*, 1886, N° 356; Bruxelles : *Les XX*, *S.*, 1892, N° 2; Paris : *Indépendants*, *S.*, 1892, N° 1089; Paris : *Indépendants*, *S.*, 1905, N° 21; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 47; Crès, Paris, 1919-20, N° 50; Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 158; Buenos Aires, *Pintura Francesca*, 1939, N° 123; De Young, San Francisco : *Painting of France*, 1940-41, N° 98 *(ill.)*; Los Angeles : *Painting of France*, 1941, N° 125 *(ill.)*; Metropolitan, New York : *French Ptg.*, 1941, N° 107; Portland, 1941, N° 103 *(ill.)*; Nat. Gal., Washington, 1942; Wildenstein, New York : *Paris*, 1943, N° 20 *(ill.)*

Littérature :

Mirbeau, *France*, 20 mai 1886; Labruyère, *Cri du Peuple*, 27 mai 1886; Anon. : Vingtistes Parisiens, *Art Moderne*, 27 juin 1886, p. 204; Fénéon : Impressionnisme aux Tuileries, *Art Moderne*, 19 sept. 1886, p. 301; Miomandre, *L'Art et les Artistes*, févr. 1909, p. 227 *(ill.)*; Chervachidze : S., *Apollon*, juil. 1911, opp. p. 24 *(ill.)*; Cousturier : S., *Art Décoratif*, juin 1912, opp. p. 364 *(ill.)*; Sacs : Lluminisme, *Vell i Nou*, 1er mars 1918, p. 91 *(ill.)*; Cousturier : *S.*, 1921, pl. 13; Lhote : *S.*, 1922, pl. 16; Coquiot : *S.*, 1924, opp. p. 48 *(ill.)*, p. 219, 246; Guenne : Entretien avec Paul Signac, *Art Vivant*, 20 mars 1925, p. 3 *(ill.)*; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 16; Fels : S., *A.B.C.*, nov. 1927, p. 286; Duthuit : S., *Listener*, 3 févr. 1937, p. 208 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1943, pl. 59; Laprade : *S.*, 1945, pl. 31; Rewald : *S.*, 1948, p. 51 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1949, p. 20 *(ill.)*; Venturi : *Imp. & Symb.*, 1950, pl. 145; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 16; Laprade : *S.*, 1951, p. 39 *(ill.)*; Venturi : *De Manet*, 1953, p. 193, 194 *(ill.)*, 195

Photo Vizzavona, Paris

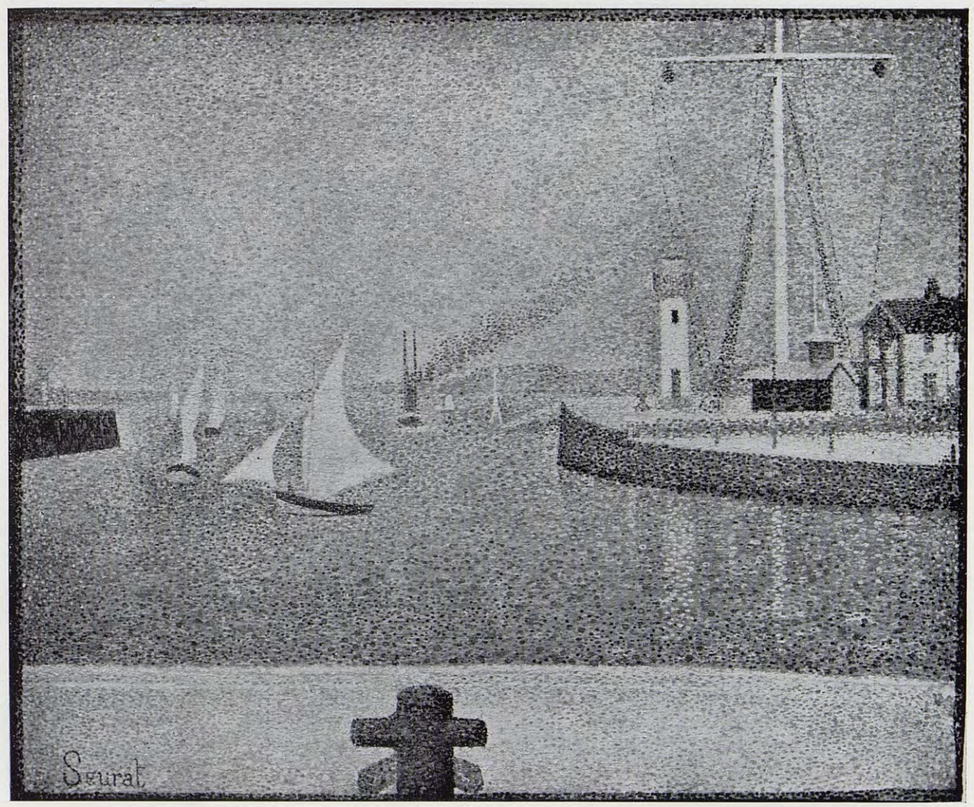


162 a. — ÉTUDE POUR « ENTRÉE DU PORT, HONFLEUR », 1886

Dessin au crayon Conté, 22,9×31,8 cm.

Coll. Professeur Philip Sandblom, Lund, Suède

Photo Knoedler, New York



162. — ENTRÉE DU PORT, HONFLEUR, 1886

Huile sur toile — bordure peinte ajoutée par l'artiste, 54×65 cm.
Signé en bas à gauche : Seurat

Collections :

Félix Fénéon, Paris (en 1887); [Flechtheim], Berlin; Rolf de Maré, Paris; [Lefèvre], Londres; [Bignou], Paris; *Barnes Foundation, Merion, Penn.*

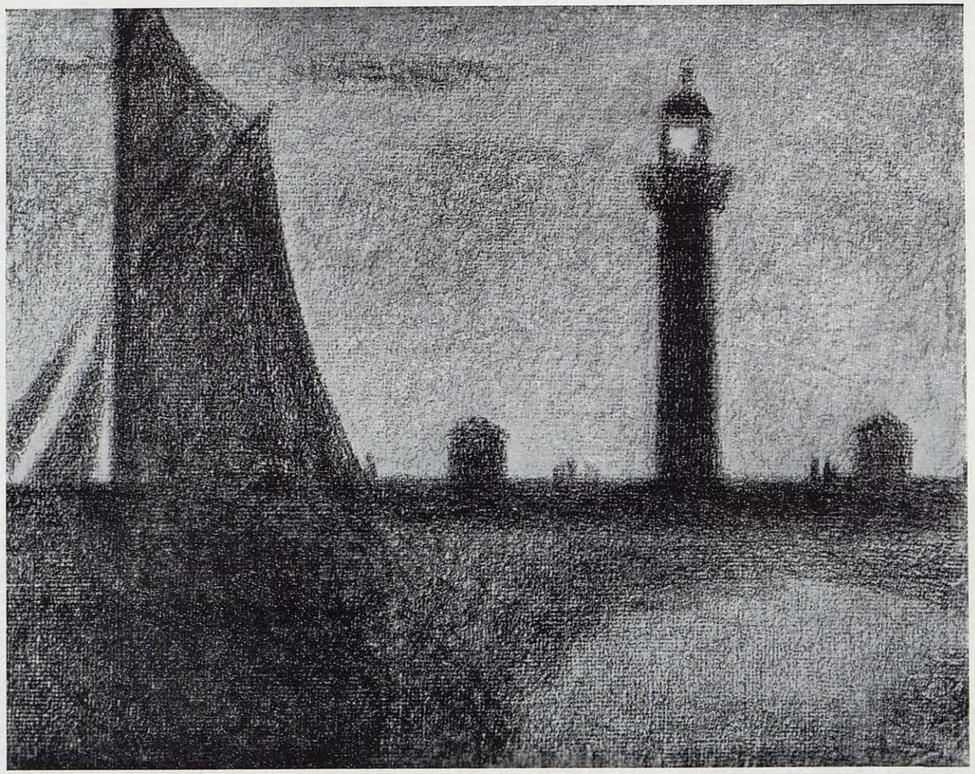
Expositions :

Paris : *Indépendants*, 1887, N° 443; Bruxelles : *Les XX*, *S.*, 1892, N° 7; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1096; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 63 *bis*; Berlin : *Sezession*, 1913, N° 225; Flechtheim, Düsseldorf, 1913 *(ill.)*; *Beaux-Arts*, Paris : *S.*, 1933-34, N° 62

Littérature :

Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Boltunoff, *Vozrojdenye*, 12 mai 1912 *(ill.)*; Deri : *Malerei*, 1919, p. 240, pl. 65; Cousturier : *S.*, 1921, pl. 16; Lhote : *S.*, 1922, pl. 19; Coquiot : *S.*, 1924, opp. p. 152 *(ill.)*, p. 220, 247; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 21; George : *S.*, 1928, pl. 9; Hintze : *Modern Konst*, 1928, p. 173 *(ill.)*; Laver : *French Painting*, 1937, pl. 138; Laprade : *S.*, 1945, pl. 41; Rewald : *S.*, 1949, p. 31 *(ill.)*; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 18; Laprade : *S.*, 1951, p. 54 *(ill.)*; Herbert : S. and Verhaeren, *Gaz. des B.-A.* (à paraître en automne 1959)

Photo P. Laib, Londres



163 a. — LE PHARE DE HONFLEUR, ÉTUDE POUR « BOUT DE JETÉE, HONFLEUR », 1886

Dessin au crayon Conté et gouache, 23,5 × 29,8 cm.

Coll. Mr. & Mrs. John Rewald, New York

Photo Fototeca ASAC Biennale (Venise)

163. — BOUT DE JETÉE, HONFLEUR, 1886

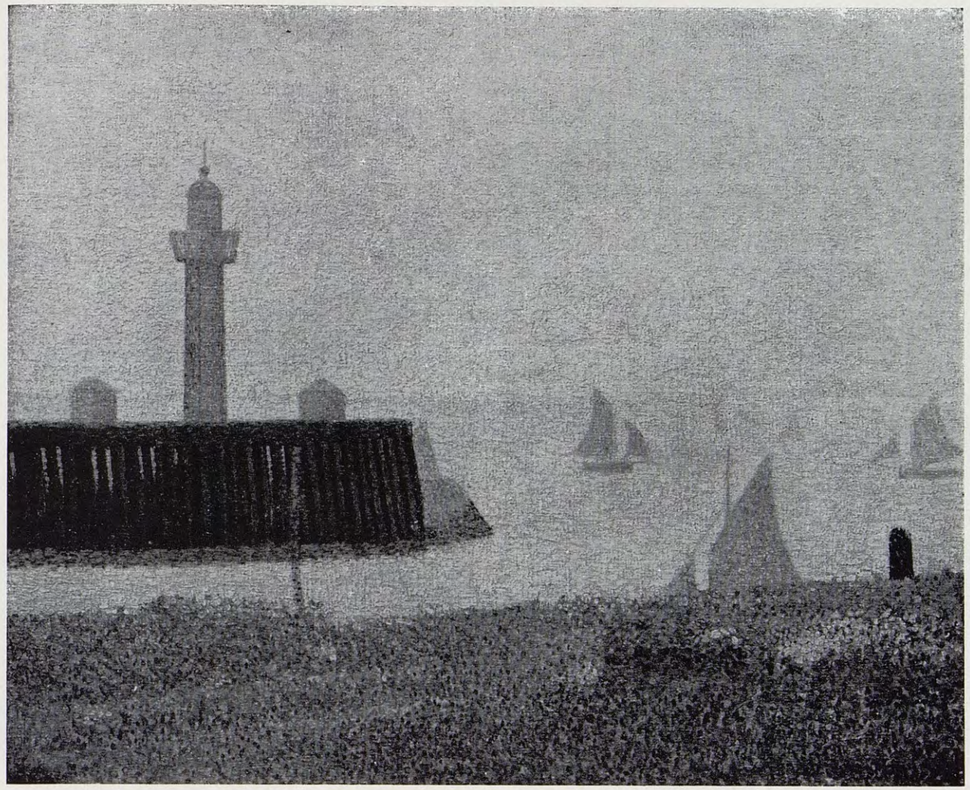
Huile sur toile, 46 × 55 cm.
Signé en bas à droite : Seurat

COLLECTIONS :

Paul Adam, Paris (en 1900); [Bernheim-Jeune], Paris; *Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo,* (en 1928)

EXPOSITIONS :

Paris : *Indépendants*, 1887, N° 445; Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 26; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 60; Düsseldorf : Kröller-Müller, 1928, N° 428; Rotterdam, 1934-35, N° 47; Rotterdam : *S.*, 1936-37, N° 39; Kröller-Müller, Otterlo : *van Gogh*, 1953, N° 62 *(ill.)*



163

LITTÉRATURE :

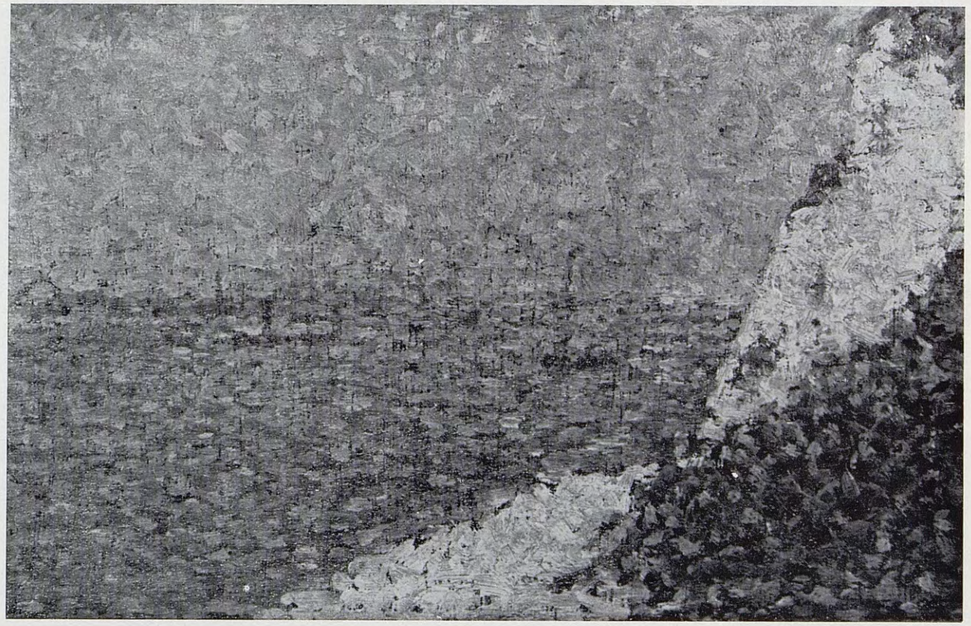
Lettre de Seurat à Signac, été 1886, voir Rewald : *S.*, 1948, p. 111, 112; Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Pica : *Gli Impressionisti*, 1908, p. 201 *(ill.)*; Coquiot : *S.*, 1924, p. 247; Kröller-Müller : *Entwicklung*, 1927, p. 131 *(ill.)*; Laprade : *S.*, 1945, pl. 39; Laprade : *S.*, 1951, p. 56 *(ill.)*; *Kröller-Müller Cat.*, 1956, N° 611; Herbert : S. and Verhaeren, *Gaz. des B.-A.* (à paraître en automne 1959)

COMMENTAIRES :

« Une toile de 10, temps couvert, demandant encore à être poussée (bout de jetée). » (Seurat à Signac, été 1886, voir Rewald : *Seurat*, 1948, p. 111-112)

« Il a trouvé une note aérienne dont il ne sort pas, un calme plat, un ensommeillement qui nie toute cette vie de paysage. Ce qu'il peint c'est une atmosphère, un voile de gaze au-delà duquel il y a peut-être quelque chose; il s'en inquiète fort peu. La transparence, il n'en a cure. Que peint-il donc? Est-ce une idée? Un rêve, ou plutôt mieux un espace où le rêve puisse s'élancer, mais un espace sans écho, sans chanson d'aucune sorte, un espace perpétuellement inanimé. » (Le Fustec, *Le Journal des Artistes*, 10 avr. 1887 — à propos des tableaux de Honfleur exposés par Seurat aux Indépendants)

Photo Rijksmuseum Kröller-Müller



164. — ÉTUDE POUR « LA GRÈVE DU BAS-BUTIN, HONFLEUR », 1886

Huile sur bois, 15,8×26,1 cm.

COLLECTIONS :

[Bernheim-Jeune], Paris; Saidie A. May (jusqu'en 1951); *The Baltimore Museum of Art, Saidie A. May Collection* (depuis 1951)

EXPOSITIONS :

Baltimore, 1941, p. 96; Baltimore, 1951, N° 162; Modern Art, New York : *S.*, 24 mars-11 mai 1958 (hors catalogue)

LITTÉRATURE :

Baltimore Mus. News, mars 1950, N° 99

Photo Baltimore Museum

165. — LA GRÈVE DU BAS-BUTIN, HONFLEUR, 1886

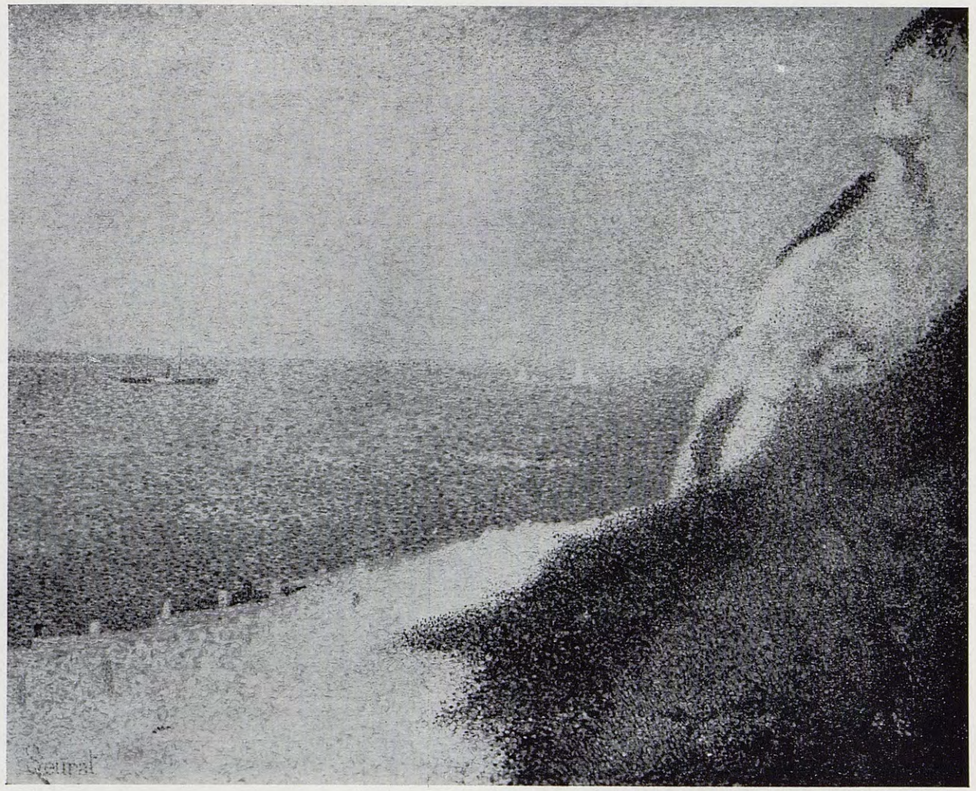
Huile sur toile, 66×82 cm.
Signé en bas à gauche : Seurat

COLLECTIONS :

van Cutsem, Bruxelles (acheté 300 francs à l'artiste en 1887); Charlier, Bruxelles; *Musée de Tournai*

EXPOSITIONS :

Nantes, 1886, N° 969; Bruxelles : *Les XX*, 1887, N° 6; Paris : *Indépendants*, 1887, N° 440; Bruxelles : *Libre Esthétique*, 1910, N° 169; Paris : *Chefs-d'Œuvre*, 1937, N° 416; Liège, 1946, N° 119; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 111



165

LITTÉRATURE :

Lettre de Seurat à Signac, été 1886, voir Rewald : *S.*, 1948, p. 111; Champury, *Phare de la Loire*, 27 nov. 1886; Trublot [Alexis], *Cri du Peuple*, 26 mars 1887; Fouquier, *XIXe Siècle*, 28 mars 1887; Kahn, *Vie Moderne*, 9 avr. 1887, p. 230; Coquiot : *S.*, 1924, p. 247; *Coll. van Cutsem*, 1926, N° 161; Herbert : S. and Verhaeren, *Gaz. des B.-A.* (à paraître en automne 1959)

COMMENTAIRES :

« Six toiles seulement... Deux... travaillées, mais pas satisfaisantes encore (grèves). » (Seurat à Signac, été 1886, voir Rewald : *Seurat*, 1948, p. 111)

« Son *Phare de Honfleur* [voir N° 168 du présent catalogue] et sa *Grève du Bas-Butin* sont d'une finesse exquise. Il est impossible d'arriver à plus de lumière avec plus d'harmonie. » (Trublot [Alexis], *Le Cri du Peuple*, 26 mars 1887)

« D'une falaise dentelée, semée de pauvre végétation, une barque que sa voile indique, au lointain l'allance d'un steamer. » (Kahn, *La Vie Moderne*, 9 avr. 1887, p. 230)

Photo ACL, Bruxelles

166. — COIN D'UN BASSIN, HONFLEUR, 1886

Huile sur toile, 79,5 × 63 cm.
Signé en bas à droite : Seurat

COLLECTIONS :

Émile Verhaeren, Bruxelles (acheté à l'artiste en 1886-87) ; *Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo* (en 1928)

EXPOSITIONS :

Paris : *Indépendants*, 1886, N° 357; Bruxelles : *Les XX*, 1887, N° 4; Anvers, 1892, N° 1; Bruxelles : *Les XX, S.*, 1892, N° 5; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1094; Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 27; Munich, etc. : Französische Künstler, 1906-07, N° 102; Paris : *Indépendants, S.*, 1905, N° 36; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 59; Bruxelles : *Libre Esthétique*, 1910, N° 167 [?]; Düsseldorf : *Kröller-Müller*, 1928, N° 431; Rotterdam, 1934-35, N° 48; Rotterdam : *S.*, 1936-37, N° 40 *(ill.)*; Amsterdam, 1951, N° 126; Kröller-Müller, Otterlo : *van Gogh*, 1953, N° 61 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Lettre de Seurat à Signac, été 1886, voir Rewald : *S.*, 1948, p. 111; Fénéon : *Impressionnistes en 1886*, p. 39; Fénéon : Impressionnisme aux Tuileries, *Art Moderne*, 19 sept. 1886, p. 301; Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Cousturier : *S.*, 1921, pl. 18; Lhote : *S.*, 1922, pl. 10; Coquiot : *S.*, 1924, opp. p. 128 *(ill.)*, p. 220, 247; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 24; Roger-Marx : *S.*, 1931, pl. 11; Laprade : *S.*, 1945 pl. 43; Laprade : *S.*, 1951, p. 55 *(ill.)*; *Kröller-Müller Cat.*, 1956, N° 612 *(ill.)*; Deventer : *Aus Liehe zur Kunst*, 1958, p. 158 *(ill.)*; Herbert : S. and Verhaeren, *Gaz. des B.-A.* (à paraître en automne 1959), fig. 2

COMMENTAIRES :

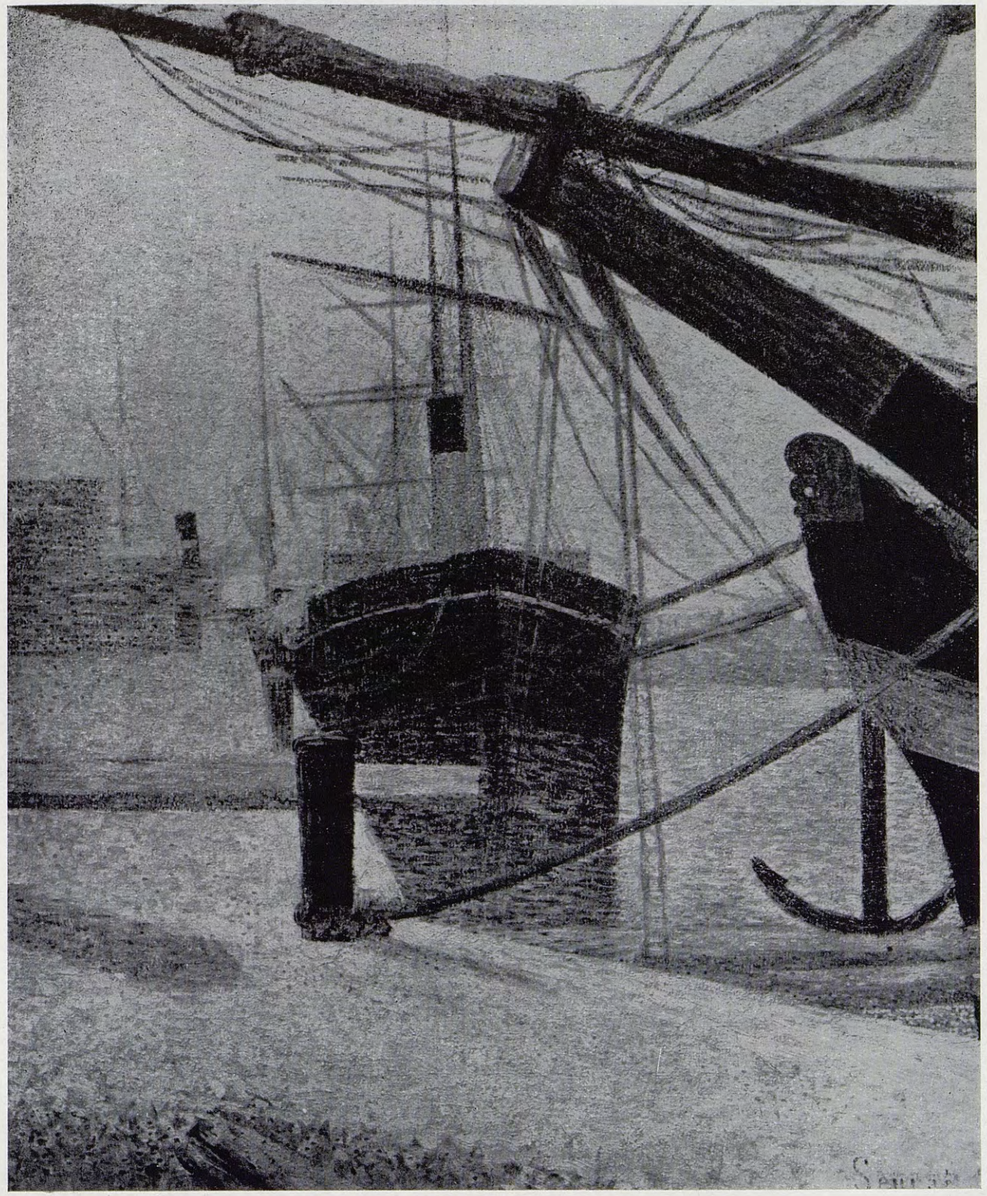
« Six toiles seulement ; quatre de 25, une de 15, une de 10. Une considérée comme finie, le motif étant depuis longtemps morcelé (des bateaux [dans] un coin de bassin). » (Seurat à Signac, été 1886, voir Rewald : *Seurat*, 1948, p. 111)

Remarque : Ceci indique que ce tableau n'a pas été « poussé » aussi loin que l'artiste l'aurait voulu, ce qui est confirmé encore par la facture ; Seurat le considéra néanmoins comme suffisamment terminé pour le signer et l'exposer dès 1886.

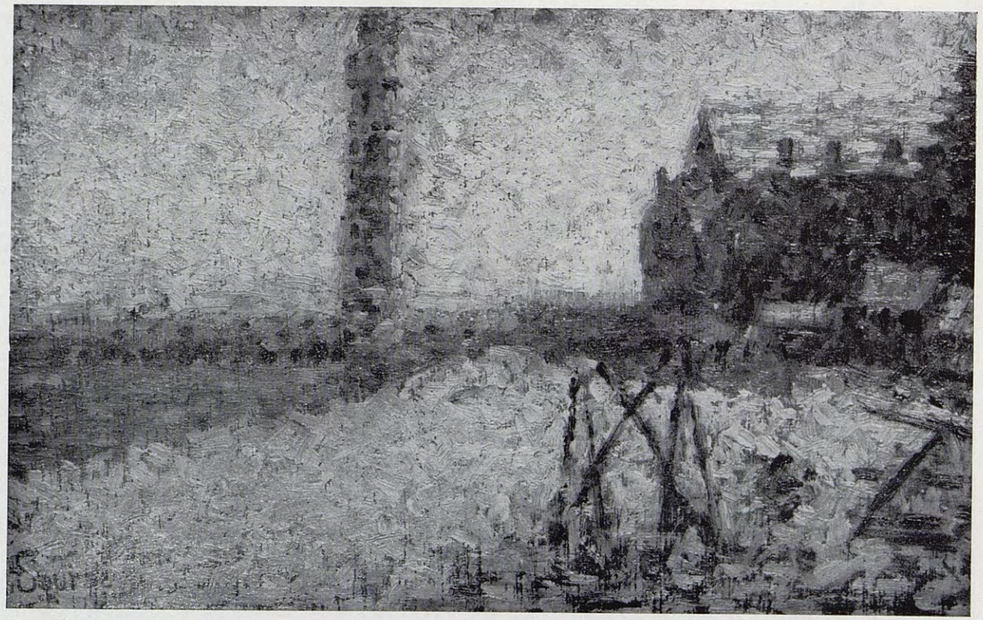
Dans deux lettres à Émile Verhaeren, du début de 1887 — communiquées par Mr. Robert L. Herbert — Seurat dit n'avoir travaillé à cette toile que pendant huit jours, alors qu'il avait consacré deux mois et demi à *L'Hospice et le Phare, Honfleur* (voir N° 168 du présent catalogue, qui sera également acquis par l'écrivain belge), ajoutant qu'il considérait ce tableau « comme une grande esquisse. » et spécifiant que le titre devait être : *Coin d'un bassin (Honfleur)*, ou *Le coin d'un bassin*, « mais pas un coin et un bassin quelconque. »

« ... voici *Un coin de bassin à Honfleur*, avec la jetée qui, dans le flamboi, semble trépider et se volatilise, tandis que les agrés et la mature d'un navire interrompent au cadre leur gesticulation commençante. » (Fénéon : *Les Impressionnistes en* 1886, p. 39)

Photo Rijksmuseum Kröller-Müller



166
COIN D'UN BASSIN, HONFLEUR



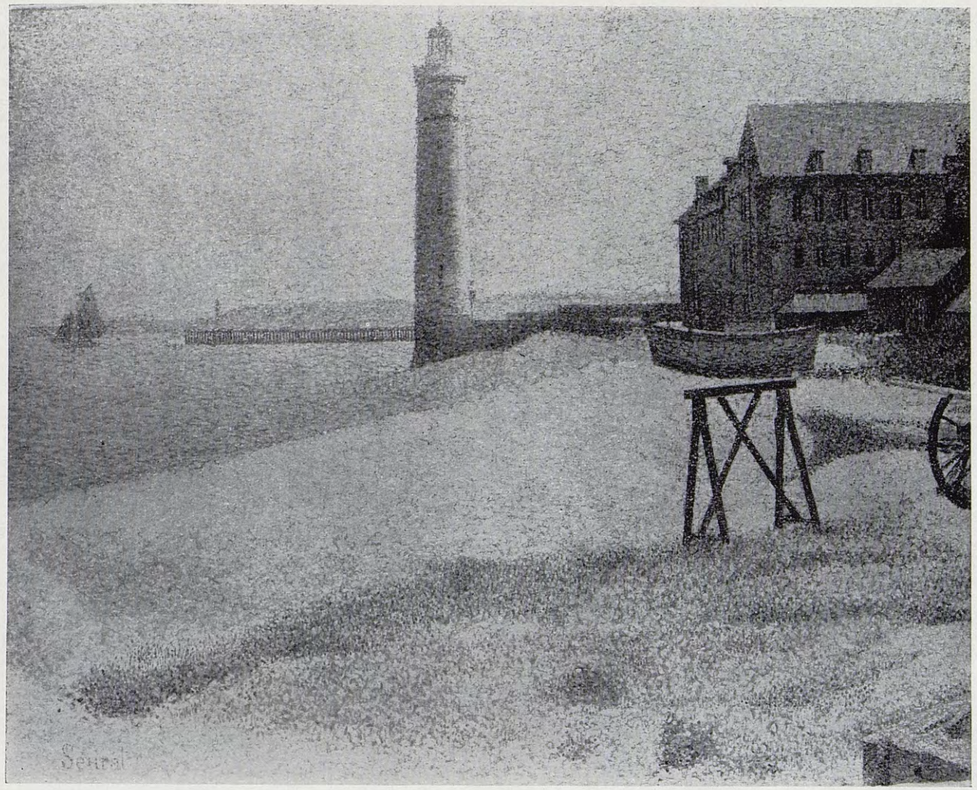
167. — ÉTUDE POUR « L'HOSPICE ET LE PHARE, HONFLEUR », 1886 (F.)

Huile sur bois, 15,6×24,7 cm.
Signé en bas à gauche : Seurat (cachet ?)

Collections :
Félix Fénéon, Paris; Vente Fénéon, Drouot, Paris, 30 mai 1947, N° 106 *(ill.)*; *Roger Gros, Paris* (depuis 1947)

Exposition :
Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 62

Photo Marc Vaux, Paris



168. — L'HOSPICE ET LE PHARE, HONFLEUR, 1886

Huile sur toile, 65×81,5 cm.
Signé en bas à gauche : Seurat

Collections :
Émile Verhaeren, Paris (acheté à l'artiste en 1887 — jusqu'en 1907); Curt de Mützenbecker, Wiesbade (1907 à 1909); [Bernheim-Jeune], Paris (1909 à 1913); Richard Goetz, Paris (1913 à 1914); à la déclaration de la guerre, en 1914, offert en vain par Goetz, citoyen allemand, au musée du Louvre; vente du séquestre R. Goetz, Paris, Drouot, 23-24 févr. 1922, N° 181 (19.000 francs); [Lefèvre], Londres; [Seligmann], New York; [de Hauke], New York; Mrs. A. Chester Beatty, Londres; *Sir A. Chester Beatty Collection, Londres* — prêté à la National Gallery, Londres

Expositions :
Nantes, 1886, N° 968; Bruxelles : *Les XX*, 1887, N° 5; Paris : *Indépendants*, 1887, N° 439; Anvers, 1892, N° 2; Bruxelles : *Les XX*, 1892, N° 6; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1095; Bruxelles : *La Libre Esthétique*, 1904, N° 146; Paris : *Indépendants, S.*, 1905, N° 37; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 63; Grafton, Londres, 1910-11, N° 55; Bernheim-Jeune, Paris : *L'Eau*, 1911, N° 47 *(ill.)*; Saint-Petersbourg, 1912, N° 593; Berlin : *Sezession*, 1913, N° 226; Modern Art, New York, 1929, N° 60; Providence, R.I., 1930, N° 38; Knoedler, New York : *French Art*, oct.-nov., 1931, N° 27; Lefèvre, Londres, 1934, N° 34 *(ill.)*; McLellan, Glasgow, 1934, N° 45 *(ill.)*

Littérature :
Trublot [Alexis], *Cri du Peuple*, 26 mars 1887; Verhaeren : Les XX, *Vie Moderne*, 26 févr. 1887, p. 135-139; Fouquier, *XIXe Siècle*, 28 mars 1887; Huysmans, *Revue Indépendante*, avr. 1887, p. 51-58;

Kahn, *Vie Moderne*, 9 avr. 1887, p. 230; Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Holmes : *Notes*, 1910, p. 26; Weisbach : *Impressionismus*, 1911, p. 167 *(ill.)*; Chervachidze : S., *Apollon*, juil. 1911, opp. p. 24 *(ill.)*; Bissière : S., *Esprit Nouveau*, 15 oct. 1920, p. 24 *(ill.)*; Cousturier : *S.*, 1921, pl. 19; Lhote : *S.*, 1922, pl. 33; Coquiot : *S.*, 1924, p. 221, opp. p. 240 *(ill.)*, p. 247; Fels : S., *Nouvelles Littéraires*, 22 nov. 1924, p. 5; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 23; Roger-Marx : S., *Gaz. des B.-A.*, déc. 1927, p. 314 *(ill.)*; George : *S.*, 1928, pl. 10; Roger-Marx : *S.*, 1931, pl. 9; Fry, *Burl. Mag.*, juil. 1934, p. 31 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1943, pl. 73; Laprade : *S.*, 1945, pl. 38; Rewald : *S.*, 1948, p. 68 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1949, p. 32 *(ill.)*; Clark : *Landscape Painting*, 1950, pl. 98 a; Laprade : *S.*, 1951, p. 53 *(ill.)*; Dorra : S., *Gaz. des B.-A.*, 1958, p. 47 *(ill.)*, 48; Herbert : S. and Verhaeren, *Gaz. des B.-A.* (à paraître en automne 1959), fig. 3

Remarque : Verhaeren admira probablement cette œuvre à l'exposition des XX à Bruxelles, en février 1887. Dans une lettre à l'écrivain belge, écrite vers le milieu de ce mois — communiquée par Mr. Robert L. Herbert — l'artiste lui en confirme la vente à un « prix d'ami », mais spécifie qu'il y a travaillé pendant deux mois et demi, sans doute pour expliquer la différence de prix entre cette toile et *Coin d'un bassin, Honfleur* (voir N° 166 du présent catalogue), que Verhaeren venait de lui acheter lors d'une récente visite à Paris.

Commentaires :

« Jamais on n'est parvenu à réaliser avec plus de précision le détail dans la grandeur. *Le Bec du Hoc* [N° 153 du présent catalogue] et *Le Phare d'Honfleur* sont à la fois minutieux et immenses. » (Verhaeren : Le Salon des XX à Bruxelles, *La Vie Moderne*, 26 févr. 1887, p. 135-139)

« Les paysages de mer qu'il expose cette année, les vues d'Honfleur, surtout son phare, affirment le très réel talent dont il avait déjà fourni les indiscutables preuves. Ils appuient encore sur cette sensation qu'il exprime, d'une nature plus assoupie que mélancolique, d'une nature qui repose, anonchalie, sous des firmaments sans courroux, à l'abri des vents... » (Huysmans : Les Indépendants, *Revue Indépendante*, avr. 1887, p. 51-58)

« La tour d'un phare pointe, des barques échouées, du sable, et une langue de terre grise, puis la mer, qui s'étale, plus seule encore que ce quai désert. » (Kahn : *La Vie Moderne*, 9 avr. 1887)

« For Seurat even less can be said. When he succeeds, as in N° 55, the result is a sort of colour-photograph, when he fails his work has not even that modest virtue. » (Holmes : *Notes*, 1910)

Photo National Gallery, Londres

169. — I.A MARIA, HONFLEUR, 1886

Huile sur toile — bordure peinte ajoutée par l'artiste, 52,6×63,5 cm.
Signé en bas à gauche : Seurat

Collections :

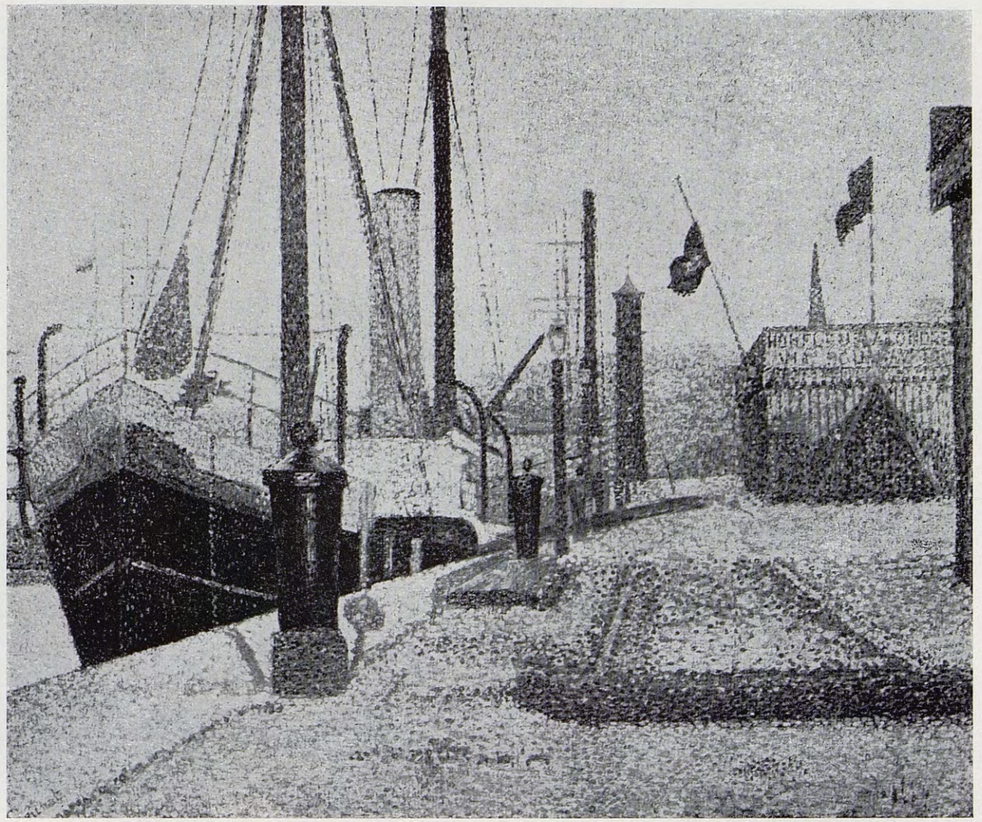
Mme Seurat, Paris; E. Verhaeren, Saint-Cloud (en 1914); Le Prince de Wagram; [Druet], Paris; [Barbazanges], Paris; *Galerie Nationale, Prague*

Expositions :

Paris : *Indépendants*, 1887, N° 444; Bruxelles : *Les XX*, *S.*, 1892, N° 9; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1097; Paris : *Néo-Impressionnistes*, 1893-94, N° 1; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 61; Saint-Petersbourg, 1912, N° 592 [?]; Flechtheim, Düsseldorf, 1913 [?]; Copenhague, 1914, N° 191

Littérature :

Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Chervachidze : S., *Apollon*, juil. 1911, opp. p. 24 *(ill.)*; *Cicerone*, 1918, p. 166 *(ill.)*, 167; Cousturier : *S.*, 1921, pl. 17; Lhote : *S.*, 1922, pl. 7; Pach : *S.*, 1923, pl. 7; Pach : S., *Arts*, mars 1923, p. 166 *(ill.)*; Coquiot : *S.*, 1924, opp. p. 208 *(ill.)*, p. 220, 241; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 22; George : *S.*, 1928, pl. 7; Rey : *Renaissance*, 1931, p. 122; Walter : S., *Revue de l'Art*, avr. 1933, p. 173 *(ill.)*; Novotny : *Cézanne*, 1938, p. 148, pl. 53; Laprade : *S.*, 1945, pl. 42; Rewald : *S.*, 1949, pl. 33; Laprade : *S.*, 1951, p. 52 *(ill.)*; Volavka, 1954, Ftspce., *(ill., couleurs)*, p. 197 *(ill., détail)*; Herbert : S. and Verhaeren, *Gaz. des B.-A.* (à paraître en automne 1959), fig. 5



169

Commentaire :

« Was im Neoimpressionismus Signacs unterblieben ist, tritt in der Malerei Seurats ein : das Gestaltungsgesetz der « kleinen » Bildstruktur wird massgebend für die Wirkung der Raumgestalt im grossen. Hierin berührt sich die Kunst Seurats mit der Cézannes und sie hat damit eine Eigenschaft von grosser entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung mit ihr gemeinsam. In diesem gemeinsamen Merkmal besteht, so grundverschieden die Kunst der beiden Maler in vieler Hinsicht ist und so verschieden auch die Art, wie es hier und dort in Erscheinung tritt, doch die engste grundsätzliche Verwandtschaft. Auch bei Seurat wird ja durch den Einfluss der Bildstruktur der Bedeutungswert der wissenschaftlichen Perspektive gleichsam von innen her erschüttert, während ihr lineares Schema als Aufbaugerüst der Wirklichkeitsraumerscheinung in Geltung bleibt. » (Novotny : *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, 1938, p. 148)

Photo communiquée par Georges Keller, New York

170. — ÉTUDE POUR « HONFLEUR, UN SOIR, EMBOUCHURE DE LA SEINE », 1886

Huile sur bois, 15,2 × 24,8 cm.

COLLECTIONS :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 122; *Jean Pacquement, Paris*

EXPOSITIONS :

Revue Blanche : *S.*, 1900, N° 23; Beaux-Arts, Paris : *Collections*, 1955, N° 109; Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 12

LITTÉRATURE :

Dorra : S., *Gaz. des B.-A.*, 1958, p. 43, p. 45 *(ill.)*

COMMENTAIRES :

« This hitherto unpublished oil sketch must also be dated 1886, since it is clearly a study for the Levy picture [N° 171]. » (Dorra : Re-naming a Seascape by Seurat, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, janv. 1958, p. 43)

Photo communiquée par le propriétaire

171. — HONFLEUR, UN SOIR, EMBOUCHURE DE LA SEINE, 1886

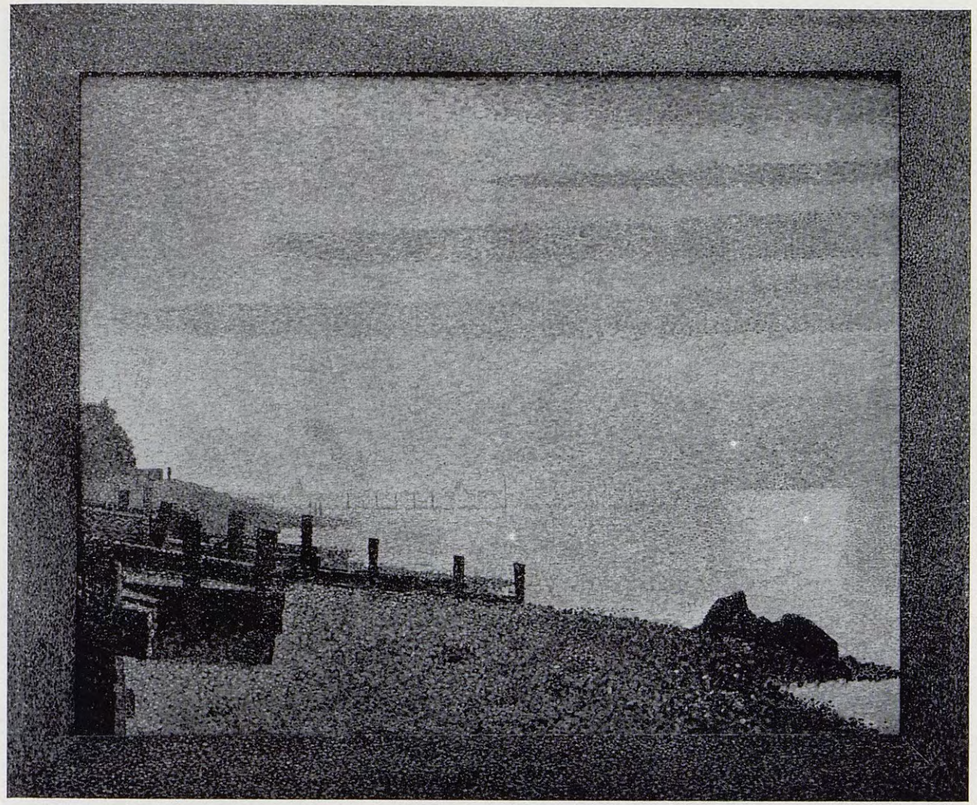
(appelé généralement : *Grandcamp, un soir*)

Huile sur toile, 78,8 × 94,2 cm. — Cadre peint par l'artiste

Signé en bas à droite : Seurat

COLLECTIONS :

Gustave Kahn, Bruxelles (à partir de 1892); M. Claessens, Waerenghem, près de Bruxelles



171

(jusqu'en 1935); [Wildenstein], New York; Dr. & Mrs. David M. Levy, New York, offert au Museum of Modern Art, New York; *Museum of Modern Art, New York* (usufruit conservé par les donateurs)

EXPOSITIONS :

Bruxelles : *Les XX*, 1887, N° 7; Paris : *Indépendants*, 1887, N° 441; Anvers, 1892, N° 3; Bruxelles : *Les XX, S.*, 1892, N° 8; Palais des B.-A., Bruxelles : *Impressionnisme*, 1935, N° 75; World's Fair, New York, 1940, N° 367 *(ill.)*; Wildenstein, New York, 1948, N° 47 *(ill.)*; Knoedler, New York : *S.*, 1949, N° 18 *(ill.)*; Wildenstein, New York : *Jubilee*, 1951, N° 56 *(ill.)*; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 104; Modern Art, New York : *Works of Art : Given or Promised*, 1958

LITTÉRATURE :

Lettre de Seurat à Signac (été 1886) voir Rewald : *S.*, 1948, p. 111; Fouquier, *XIXe Siècle*, 28 mars 1887; Kahn, *Vie Moderne*, 9 avr. 1887, p. 229-230; Coquiot : *S.*, 1924, p. 247; *Art News (Annual)*, 25 mai 1940, p. 43 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1943, pl. 60; Rewald : *S.*, 1949, pl. 24; Venturi : *Imp. & Symb.*, 1950, pl. 150; Cogniat, 1951, pl. 20; Venturi : *De Manet*, 1953, p. 199 *(ill.)*, 201; Dorra : S., *Gaz. des B.-A.*, 1958, p. 41-48, p. 44 *(ill.)*; *Museum of Modern Art Bulletin*, New York, vol. XXVI, N° 1, automne 1958, p. 46 *(ill.)*; Herbert : S. and Verhaeren, *Gaz. des B.-A.* (à paraître en automne 1959)

COMMENTAIRES :

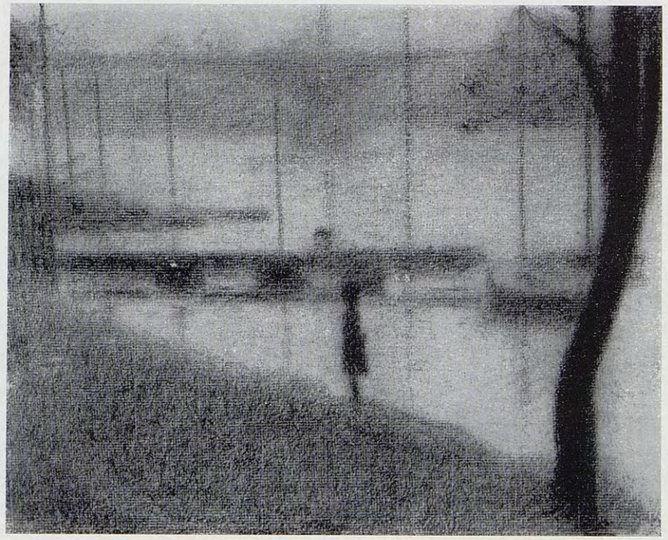
« Deux autres [toiles] travaillées, mais pas satisfaisantes encore *(grèves)*. » (Lettre de Seurat à Signac, été 1886, voir Rewald : *Seurat*, 1948, p. 111)

« De la marine de M. Seurat, *Soleil Couchant*,

se lève la grande impression de large ; les derniers rayons tombent, décolorés, au ras d'une extrême pointe qui se fonce et que clôt une roche. Des traînées violettes s'alanguissent encore de ce coucher de soleil : extrême terre ; extrême lumière ; une large sérénité s'aplatit. » (Kahn : La Vie Artistique, *La Vie Moderne*, 9 avr. 1887, p. 229-230)

« The title *Grandcamp, un Soir* was almost universally believed to be that of [this] picture... Raymond Cogniat published [it] under its original title : *L'Embouchure de la Seine, un Soir, Honfleur.* » (Dorra : Re-naming a Seascape by Seurat, *Gazette des Beaux-Arts*, janv. 1958, p. 43)

Photo Wildenstein



172 a. — ÉTUDE POUR « LE PONT DE COURBEVOIE », 1886-1887

Dessin au crayon Conté, 24,1 × 30,5 cm.

Coll. Francis A. Kettaneh, New York
Photo communiquée par le propriétaire

172. — LE PONT DE COURBEVOIE, hiver 1886-1887 (S.)

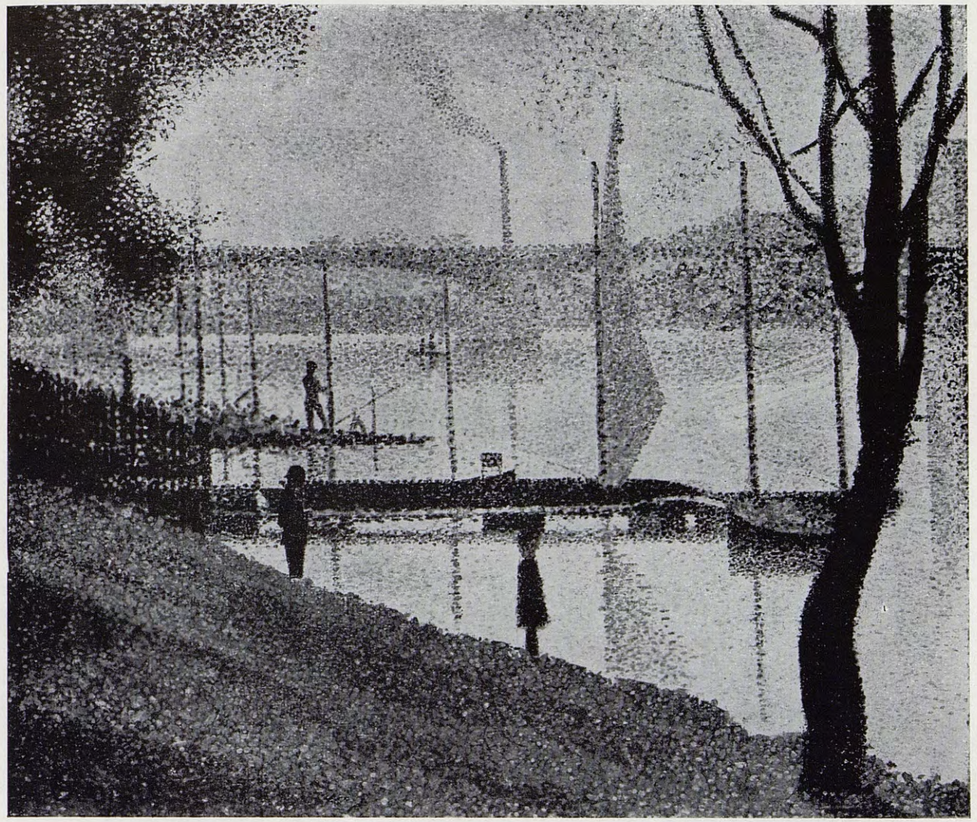
Huile sur toile, 45,8 × 54,6 cm.
Signé en bas à gauche : Seurat

COLLECTIONS :

Arsène Alexandre (offert par l'artiste en 1887) ; Vente A. Alexandre, Paris, G. Petit, 18-19 mai 1903, N° 57 (630 francs) ; [Gutbier], Dresde ; [Bignou], Paris ; [Lefèvre], Londres ; Samuel Courtauld, Londres (depuis 1926) ; *The Home House Trustees, Londres*

EXPOSITIONS :

Paris : *Indépendants*, 1887, N° 442 ; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1090 ; Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 25 ; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 64 ; Lefèvre, Londres : *S.*, 1926, N° 4 ; Modern Art, New York, 1928, N° 57 *(ill.)* ; Amsterdam, 1930, N° 276 ; R.A. Londres : *French*, 1932, N° 541 *(ill.)* ; Paris : *Chefs-d'Œuvre*, 1937, N° 413 — N° 195 *(ill.)* du catalogue souvenir ; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 33 *(ill.)* ; Tate, Londres : *Courtauld*, 1938, N° 69 ; Wildenstein, Londres, 1944, N° 40 ; R. A., Londres : *Landscape*, 1949-50, N° 302 ; Orangerie, Paris : *Courtauld*, 1955, N° 52 *(ill.)* ; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 115 *(ill., couleurs)*



172

LITTÉRATURE :

Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232 ; Cousturier : S., *Art Décoratif*, 20 juin 1912, p. 368 *(ill.)* ; Cousturier : *S.*, 1921, pl. 20 ; Lhote : *S.*, 1922, pl. 18 ; Coquiot : *S.*, 1924, opp. p. 72 *(ill.)*, p. 222, 247 ; *Cahiers d'Art*, 1926,7, p. 171 *(ill.)* ; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 25 ; Fry : *Transformations*, 1926, p. 195 ; Roger-Marx : S., *Gaz. des B.-A.*, déc. 1927, p. 313 ; George : *S.*, 1928, pl. 8 ; Niehaus : S., *Elsevier's*, janv.-juil. 1930, opp. p. 308 *(ill.)* ; Basler & Kunstler, 1931, pl. 38 ; Rey : *Renaissance*, 1931, p. 123 ; Roger-Marx : *S.*, 1931, pl. 12 ; *Amour de l'Art*, janv. 1932, p. 35 *(ill.)* ; Jamot-Turner : *Courtauld*, 1932, N° 47 *(ill.)* ; Werner : S., *Kunst.*, févr. 1932, p. 149 *(ill.)* ; Walter : S., *Revue de l'Art*, avr. 1933, p. 173 *(ill.)* ; Hélion : S., *Burl. Mag.*, juil. 1936, pl. IB ; Novotny : *Cézanne*, 1938, p. 150-151 ; *Studio*, janv. 1939, p. 27 *(ill., couleurs)* ; Goldwater : S., *Art Bulletin*, juin 1941, p. 125 ; Rewald : *S.*, 1943, pl. 74 ; Laprade : *S.*, 1945, pl. 44 ; *Apollo*, oct. 1947, p. 84 *(ill.)* ; Rewald :

S., 1948, p. 68 *(ill.)*; Raynal & Read : *De Baudelaire*, 1949, p. 54 *(ill., couleurs)*; Rewald : *S.*, 1949, p. 34 *(ill.)*; Clark : *Landscape Painting*, 1950, p. 119, pl. 98 b; Laprade : *S.*, 1951, p. 57 *(ill., couleurs)*; Wilenski : *S.*, 1951, p. 15 *(ill.)*; Cooper : *Courtauld*, 1954, N° 67, p. 116, pl. 51; *Time*, 10 janv. 1958, p. 71 *(ill. couleurs)*; Herbert : S., *Burl. Mag.*, mai 1958, p. 152, 154, 155

COMMENTAIRE :

« Als eine Umformung der natürlichen Landschaftsraumgestalt erscheint für einen flüchtigen Ueberblick über Seurats Landschaftsdarstellungen die so auffallend streng von Horizontalen und Vertikalen bestimmte Architektonik seiner Bilder. Bei genauerem Zusehen stellt sich aber heraus, dass diese Orthogonalität kaum jemals durch gewaltsame Abänderungen im Motivischen, durch perspektivische Umformungen, Aufhöhungen und dergleichen erreicht ist. Das nackte Liniengerüst der Landschaften scheint in der Regel völlig exakt mit der wissenschaftlichen Perspektive in Einklang zu stehen, die vielen Horizontalen von Landungsstegen und Brücken, Quaimauern (in den Ansichten von Port-en-Bessin und Honfleur), Gebäuden, Meereshorizonten und Flussufern sind motivisch begündet und lassen vermuten, dass sie mit dem Anblick von einem bestimmten, freilich oft sehr absichtsvoll gewählten Standort in perspektivischer Hinsicht übereinstimmen. Der Erreichung des strengen Orthogonalaufbaus dient so die Wahl dieser Bildpunkte und solcher Motive, vor allem aber alle Massnahmen der Detailformung, der malerischen Faktur, die Formen und Umrisse vereinfacht, glättet und verhärtet. Dass nicht andere, tiefer in die Raumgegenständlichkeit eingreifende Umbildungen vorliegen — mit Ausnahme der späten Werke — können wir hier... nicht beweisen, ein Einzelzug aber vermag unsere Annahme zu stützen : die Bedeutung raumschiebender Vordergrundobjekte in Seurats Bildern. Sie treten mit auffallender Häufigkeit auf. Fast jede seiner Landschaften zeigt einen grossen, dicht am Bildrand stehenden, zumeist von ihm überschnittenen Gegenstand... Diese Vordergrundobjekte sind im impressionistischen, man könnte sagen : im japonisierenden Sinn verwendet, das heisst, mit aller Wirkungsintensität des Grössen-und Abstandskontrastes. » (Novotny : *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, 1938, p. 150-151)

« Here the first frontal plane is formed by the tree at the right border and by the overhanging leaves in the upper left corner, coming from a tree which is much further back upon the bank. The horizontal planes of docks and bridge in the distance emphasize the construction in planes parallel to the frontal plane and establish that balance of receding and surface composition that is a characteristic of these pictures. » (Goldwater : Some Aspects of the Development of Seurat's Style, *Art Bulletin*, juin 1941, p. 125)

Photo Home House Trustees, Londres

173. — POSEUSE DEBOUT, DE FACE, ÉTUDE POUR « LES POSEUSES », 1886-1887

Huile sur bois, 25,4 × 16,2 cm.

COLLECTIONS :

Paul Signac, Paris; [De Frenne], Paris; *Georges Renand, Paris* (depuis 1931)

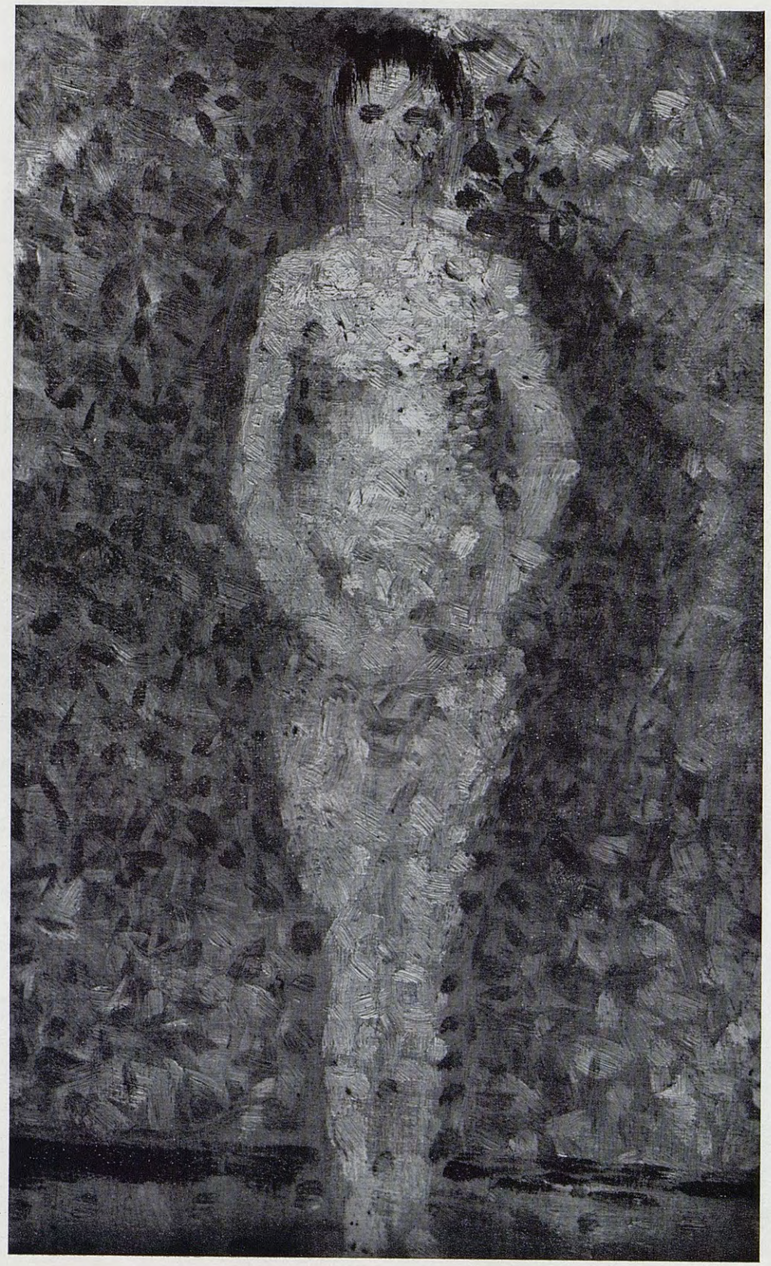
EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 66; Brummer, New York : *S.*, 1924, N° 7; Buenos Aires : *Pintura Francesca*, 1939, N° 124; De Young, San Francisco : *Painting of France*, 1940-41, N° 100; Nat. Gal. Washington, 1942; Venise : *Biennale*, 1952, N° 15; Palais des B.-A., Bruxelles : *Femme*, 1953, N° 120; Baugin, Paris : *S.*, 1954, N° 1; Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 11; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 120

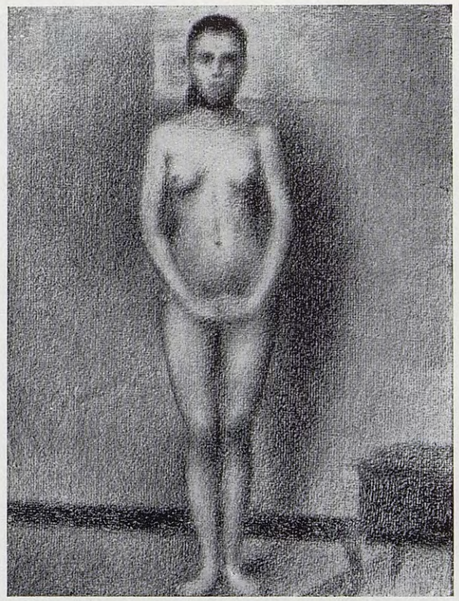
LITTÉRATURE :

Rewald : *S.*, 1948, p. 89 *(ill., inversée)*; Laprade : *S.*, 1951, p. 66 *(ill.)*; *Sele Arte*, juil. 1952, p. 16 *(ill., couleurs)*

Photo Vizzavona, Paris



173



174 a. — POSEUSE DEBOUT,
ÉTUDE POUR « LES POSEUSES », 1886-1887 (F.)

Dessin au crayon Conté, 29,8 × 24,1 cm.

Coll. Mr. & Mrs. Robert Lehman, New York

Commentaire :

« One of the studies [for *Les Poseuses*] is the conté-crayon of the *Poseuse de Face* shown standing in the studio with her back to a wall which runs nearly parallel to the picture plane. Her position is the same as that of the central figure in the Barnes canvas [N° 178 du présent catalogue] except that she has a perfectly symmetrical rigidity, with legs close together and head straight, and that her palms are turned down rather than up. The squatter proportions of the figure, the broader face, the hair flat on the head, are taken directly from the posing model. » (Goldwater : Some Aspects of the Development of Seurat's Style, *Art Bulletin*, juin 1941, p. 118)

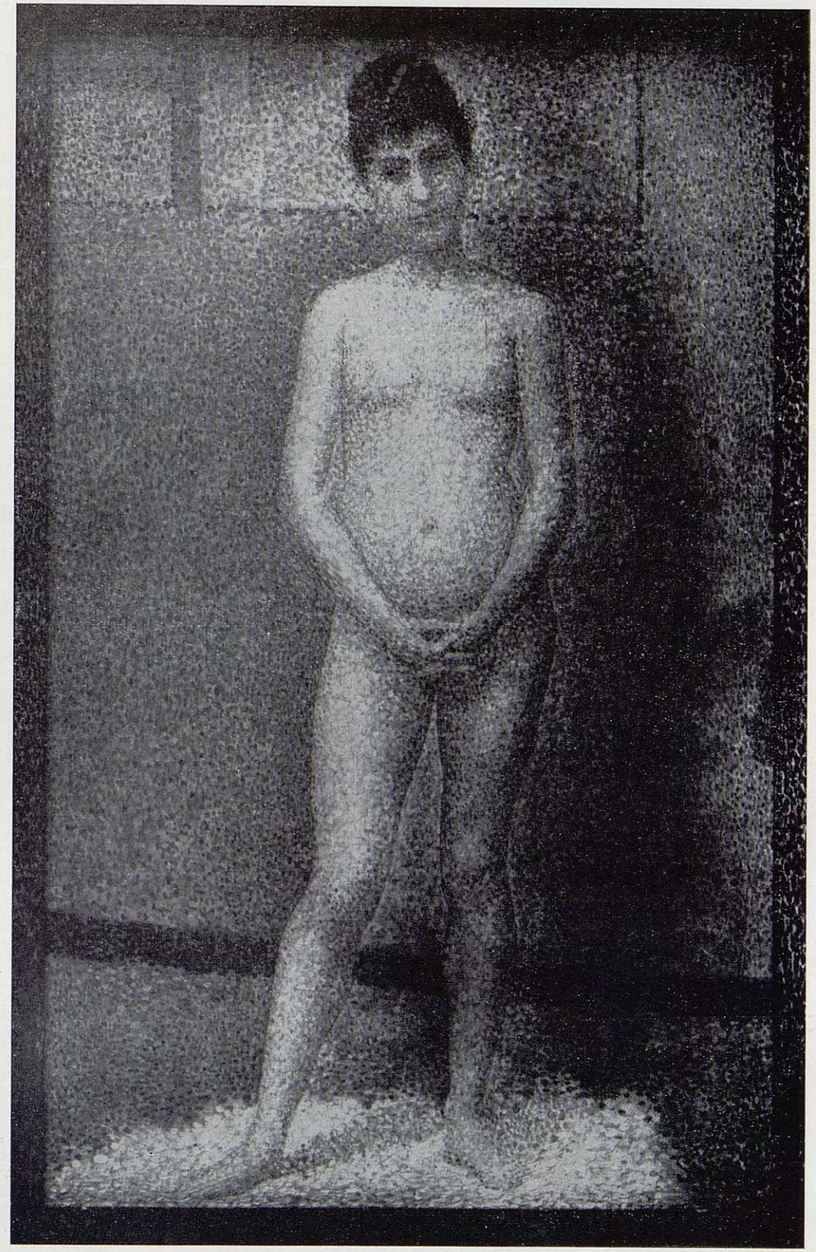
Photo Knoedler, New York

174. — POSEUSE DEBOUT,
ÉTUDE POUR « LES POSEUSES », 1886-1887 — retouché en 1890 (F.)

Huile sur bois — mince cadre peint intérieur ajouté par Seurat en 1890 (F.), 26 × 17,2 cm.
Signé en bas à droite : Seurat

Collections :
Félix Fénéon, Paris; Vente Fénéon, Paris, Drouot, 30 mai 1947, N° 105 *(ill.)*; *Musée du Louvre, Paris* (depuis 1947)

Expositions :
Paris : *Indépendants*, 1887, N° 446; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1116; Revue Blanche, Paris :



174

S., 1900, N° 29; Paris : *Indépendants*, 1905, N° 11; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 68; Bernheim-Jeune, Paris : *Nus*, 1910, N° 108; Berlin : *Sezession*, 1913, N° 227; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 25; Brummer, New York : *S.*, 1924, N° 7; Renaissance, Paris, 1928, N° 161; New Burl., Londres : *French*, 1936, N° 118 *(ill.)*; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 47 *(ill.)*; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 59; Rome, Florence, 1955, N° 96; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 124 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Kahn, *Vie Moderne*, 9 avr. 1887, p. 230; Christophe : S., *Hommes d'Aujourd'hui*, 1890, N° 368; Verhaeren : S., *Art Moderne*, 1er avr. 1900, p. 104; Coquiot : *S.*, 1924, p. 247; Rey : *Renaissance*, 1931, p. 141; Bulliet, 1936, pl. 132; Goldwater : S., *Art Bull.*, juin 1941, p. 118; Rewald : *S.*, 1943, pl. 79; Laprade : *S.*, 1945, pl. 45; Huyghe : Poseuses, *Bull. des Musées de France*, 12 août, 1947, p. 7-14, p. 9 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1948, p. 89 *(ill.)*; Raynal & Read : *De Baudelaire*, 1949, p. 57 *(ill., couleurs)*; Venturi : *Imp. & Symb.*, 1950, p. 157; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 38; Laprade : *S.*, 1951, p. 64 *(ill.)*; Venturi : *De Manet*, 1953, p. 206 *(ill.)*; *Time*, 10 janv. 1958, p. 172 *(ill. couleurs)*; Bazin : *Trésors de l'Impressionnisme*, 1958, p. 214-215 *(ill., couleurs)*; *Cat. des peintures impressionnistes*, Musées Nationaux, Paris, 1958, N° 387, p. 195-196; Herbert : S., *Burl. Mag.*, mai 1958, p. 149

COMMENTAIRES :

Écrit de la main de Fénéon sur le revers : « Le cadre intérieur a été peint par Seurat en avr.-mai 1890. »

« 1886-1887, retouches et cadre en avr.-mai 1890 » (Fénéon, catalogue de l'exposition Seurat, Revue Blanche, 1900)

« Brune, la tête juive, sous un platissement de cheveux noirs, la femme debout croise ses mains, étançonnée sur deux jambes aux fortes hanches, aux fluettes extrémités de danseuse. La plastique de son repos est contemplative. Un fond curieusement pointillé en valeur avec le ton composite de son torse la nimbe. » (Kahn : *La Vie Moderne*, 9 avr. 1887, p. 230)

« ... une *poseuse*, jeune femme nue, les mains croisées sur le ventre, châtaine, un bout de ruban aux cheveux, qui est simplement un pur chef-d'œuvre. Dessin absolument irréprochable, tranquilité exquise, naïveté et honnêteté rares ; bien plus fort que la rusée *Source* du père Ingres. » (Christophe : *Journal des Artistes*, 24 avr. 1887)

« Une étude de nu, *Poseuse*, qui glorifierait les plus altiers musées. » (Fénéon : Le Néo-Impressionnisme, *L'Art Moderne*, 1er mai 1887)

« Cette exquise et naïve *Poseuse*, de 1887, un peu cagneuse et grêle, et bien féminement plus pure et plus subtile que l'idéale *Source* du père Ingres. » (Christophe : Seurat, *Les Hommes d'Aujourd'hui*, 1890, N° 368)

« L'étude pour les *Poseuses* (poseuse de face) est une merveille de vérité aisée et souple. » (Verhaeren : Seurat, *L'Art Moderne*, 1er avr. 1900, p. 104)

« Le microscope révèle que ces petites touches ne sont pas juxtaposées, mais disposées en plusieurs couches et liées entre elles comme les mailles d'un tissu. Il se dégage de ces œuvres une impression de pureté absolue, qui évoque Vermeer. » (Bazin : *Trésors de l'Impressionnisme*, 1958, p. 214)

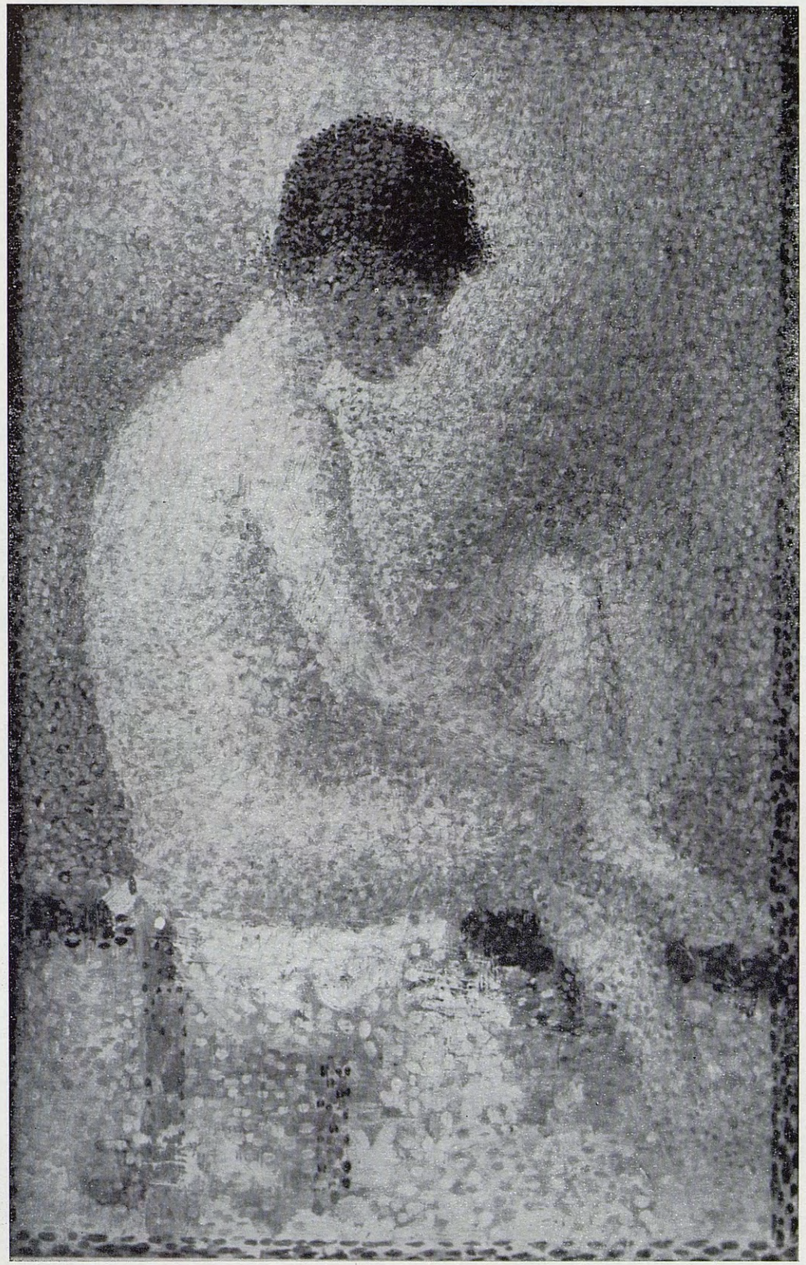
Photo Vizzavona, Paris

175. — POSEUSE ASSISE, DE PROFIL, ÉTUDE POUR « LES POSEUSES », 1886-1887 (F.)

Huile sur bois — bordure peinte ajoutée par l'artiste, 25 × 15,9 cm.

COLLECTIONS :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 135;



175

Félix Fénéon, Paris; Vente Fénéon, Paris, Drouot, 30 mai 1947, N° 103 *(ill.)*; *Musée du Louvre, Paris* (depuis 1947)

Expositions :

Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 28; Paris : *Indépendants*, 1905, N° 12; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 67; Bernheim-Jeune, Paris : *Nus*, 1910, N° 109; Berlin : *Sezession*, 1913, N° 229; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 26; Brummer, New York : *S.*, 1924, N° 8; Renaissance, Paris, 1928, N° 160 *bis*; New Burl., Londres : *French*, 1936, N° 119; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 47; Modern Art, New York : *15 Paintings*, 1955, p. 20 *(ill.)*; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 123 *(ill.)*

Littérature :

Coquiot : *S.*, 1924, p. 248; Schnackenberger, *Arts*, déc. 1924, p. 298 *(ill.)*; Gordon : *Modern French Painters*, 1931, opp. p. 24 *(ill.)*; Goldwater : S., *Art Bull.*, juin 1941, p. 118, pl. 6; Rewald : *S.*, 1943, pl. 81; Huyghe : Poseuses, *Bull. des Musées de France*, 12 août 1947, p. 7-14, p. 9 *(ill.)*; Venturi : *Imp. & Symb.*, 1950, pl. 156; Laprade : *S.*, 1951, p. 67 *(ill., couleurs)*; Venturi : *De Manet*, 1953, p. 206 *(ill.)*; *Time*, 10 janv. 1958, p. 72 *(ill. couleurs)*; *Cat. des peintures impressionnistes*, Musées Nationaux, 1958, N° 389, p. 196-197; Bazin : *Trésors*, 1958, p. 299 *(ill.)*

Commentaires :

« If we look at the studies of the three *Models* [Nos 174-176], we see that they have the same chromatic sensitivity, the same modelling achieved by means of light, the same architecture of light, the same forceful interpretation of the world that we noted in the *Grande Jatte*. In the definitive version of *The Models*, however, linear arabesque is emphasized and the colour effect is weak. Of the three studies, only the nude seen full face [N° 174] seems too definitely outlined to be completely immersed in the vibrancy of colour. The other two are masterpieces of sensibility. » (Venturi : *Impressionists and Symbolists*, 1950, p. 152)

« Even in the more spirited small paintings of nude models, Seurat's deliberate emulation of the classicizing tradition is striking, especially after coming from the wealth of variety afforded by the *Grande Jatte* [and the preparatory studies for it]. One cannot but feel that after confronting the Impressionists with his monumental paradigm of their subject matter, he next set out to show the academic world that he could rival them, too. The three models recall the idealized nudes of Ingres which he had copied ten years earlier. » (Herbert : Seurat in Chicago and New York, *Burlington Magazine*, mai 1958, p. 149)

Photo Archives Photographiques, Paris

176. — POSEUSE ASSISE, VUE DE DOS, ÉTUDE POUR « LES POSEUSES », 1886-1887 (F.)

Huile sur bois, 24,5 × 15,5 cm.

Collections :

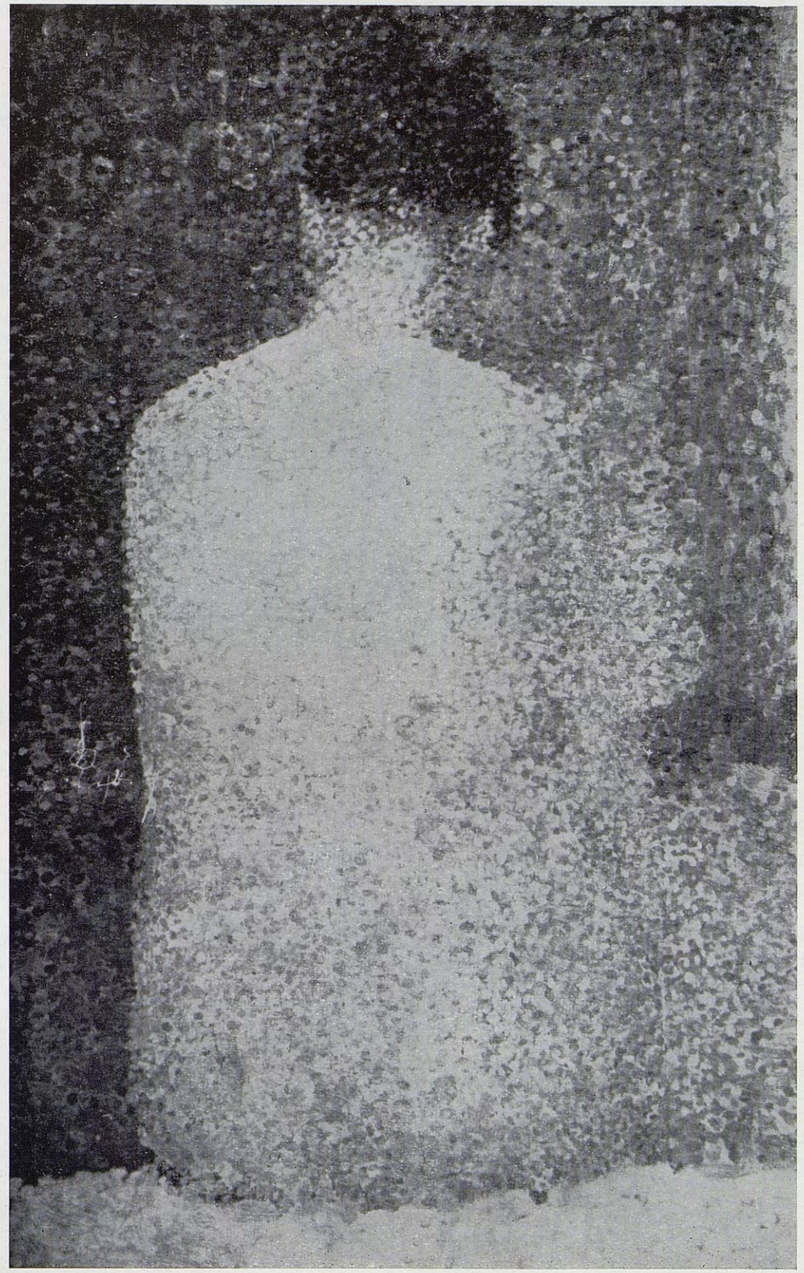
Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 134 *bis*; Félix Fénéon, Paris; Vente Fénéon, Paris, Drouot, 30 mai 1947, N° 104 *(ill.)*; *Musée du Louvre, Paris* (depuis 1947)

Expositions :

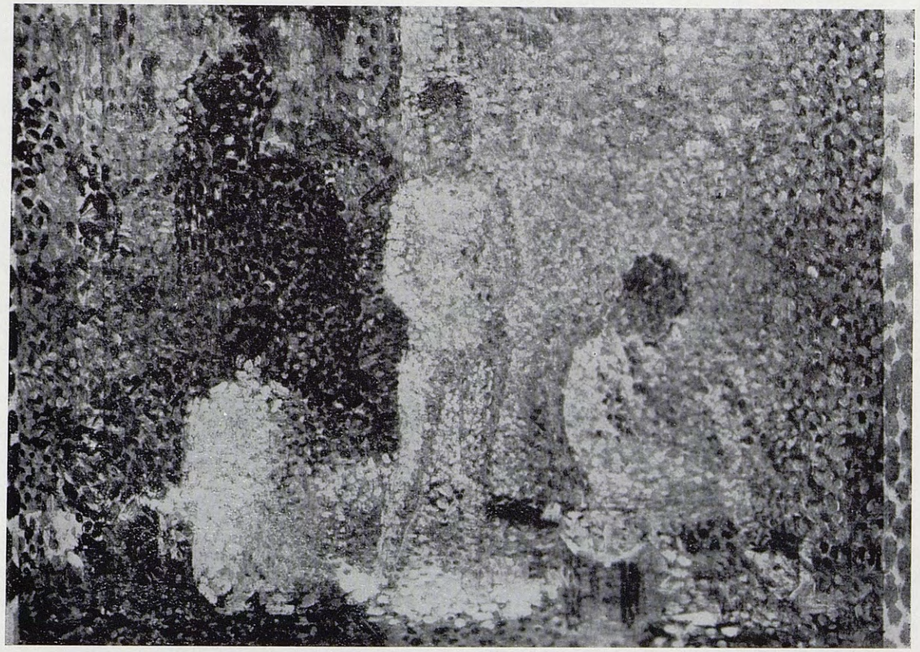
Cracovie, 1910, N° 450; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 27; Brummer, New York : *S.*, 1924, N° 9; Renaissance, Paris, 1928, N° 160; New Burl., Londres : *French*, 1936, N° 120; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 45; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 61; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 122 *(ill.)*

Littérature :

Coquiot : *S.*, 1924, p. 248; *Documents*, 1929, 4, p. 185 *(ill.)*; Goldwater : S., *Art Bull.*, juin 1941, p. 118; Rewald : *S.*, 1943, pl. 82; Huyghe : Poseuses, *Bull. des Musées de France*, 12 août 1947, p. 7-14, p. 9 *(ill.)*; Venturi : *Imp. & Symb.*, 1950, pl. 158; Venturi : *De Manet*, 1953, p. 206 *(ill.)*; *Time*, 10 janv. 1958, p. 72 *(ill. couleurs)*; *Cat. des peintures impressionnistes*, Musées Nationaux, 1958, N° 388, p. 196; Bazin : *Trésors*, 1958, p. 214, p. 215 *(ill. couleurs)*



176



177. — ÉTUDE COMPLÈTE POUR « LES POSEUSES », 1886-1887 (F.)

Huile sur bois — bordure peinte à droite et à gauche seulement, 16,2×22,2 cm.

COLLECTIONS :

Paul Signac, Paris; *collection particulière, Paris*

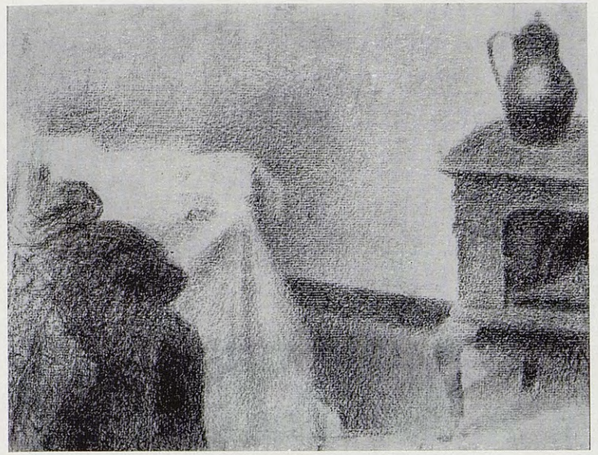
EXPOSITIONS :

Paris : *Indépendants*, S., 1905, N° 22; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 65; Braun, Paris : *Néo-Imp.*, 1932, N° 21; Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 63; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 48

LITTÉRATURE :

Chervachidze : S., *Apollon*, juil. 1911, opp. p. 24 *(ill.)*; Rey : *Renaissance*, 1931, p. 142; Laprade : *S.*, 1945, p. 46 *(ill.)*

Photo Wildenstein



178 a

178 b

178 a. — COIN DE L'ATELIER DE L'ARTISTE, ÉTUDE POUR « LES POSEUSES », 1886-1887

Dessin au crayon Conté, 23,5×30,5 cm.

Musée du Louvre, Paris

COMMENTAIRE :

« Gustave Kahn, qui fut le premier propriétaire des grandes *Poseuses* nous a décrit le « lieu de la scène », cet atelier du boulevard de Clichy que Seurat devait bientôt quitter pour le passage de l'Élysée des Beaux-Arts et où la pureté un peu rigide de ce Lohengrin de l'impressionnisme s'exprimait par une nudité digne de la cellule d'un moine. Il n'y avait guère là qu'un petit lit de fer, le divan rouge dont l'angle apparaît à gauche de la grande toile, le minuscule poële de fonte que l'on y voit à droite, et partout des dessins, des toiles : accrochées sur le mur blanc, il y avait les propres dessins que Seurat avait faits à l'École des Beaux-Arts, des Guys, des Guillaumin, plusieurs Forain, et même une affiche de Chéret, si différent de notre peintre et pourtant si goûté par lui. Il y avait enfin, couvrant tout un côté de l'atelier, la *Grande-Jatte*, la première grande œuvre où s'appliquait vraiment la doctrine néo-impressionniste... » (Huyghe : Trois Poseuses, *Bulletin des Musées de France*, 12 août 1947, p. 11)

Photo Louvre

178 b. — CHAPEAU ET OMBRELLE, ÉTUDE POUR « LES POSEUSES », 1886-1887

Dessin au crayon Conté, 31×23,2 cm.

Coll. Walter C. Baker, New York

178. — LES POSEUSES, automne 1886 jusqu'au printemps 1888 (S.)

Huile sur toile — bordure peinte ajoutée par l'artiste, 199,5 × 250,5 cm.
Signé en bas à droite : Seurat
Le cadre peint par Seurat a été remplacé

COLLECTIONS :

Gustave Kahn, Paris (à partir de 1892); [Vollard], Paris; Harry Comte Kessler, Weimar (acquis chez Vollard pour 1.200 francs — voir le Journal de Signac, 2 janv. 1898); [Hodebert], Paris (acquis en 1926 et envoyé à Lefèvre, Londres, pour y être exposé — vendu la même année par Hodebert au Dr. Barnes pour une somme estimée à $ 50.000 selon *Kunst und Künstler*, sept. 1926, p. 487); *Barnes Foundation, Merion, Penn.*

EXPOSITIONS :

Paris : *Indépendants*, 1888, N° 613; Bruxelles : *Les XX*, 1889, N° 1; Anvers, 1892, N° 4; Bruxelles : *Les XX, S.*, 1892, N° 11; Bernheim-Jeune, Paris, 1910, N° 105; Lefèvre, Londres : *S.*, 1926, N° 1

LITTÉRATURE :

Lettre de Pissarro à Signac, 16 juin 1887, voir Rewald : *S.*, 1948, p. 113; Faramond : Artistes Indépendants, *Vie Franco-Russe*, 24 mars 1888, p. 114; Néo [Signac], *Cri du Peuple*, 24 mars 1888; Alexandre, *Paris*, 26 mars 1888; Anon., *Observateur Français*, 26 mars 1888; Anon., *Écho du Nord*, 29 mars 1888; Kahn : Indépendants, *Revue Indépendante*, avr. 1888, p. 160-161; Anon., *Paix*, 4 avr. 1888; Geffroy : Pointillé-Cloisonnisme, *Justice*, 11 avr. 1888; Adam, *Vie Moderne*, 15 avr. 1888, p. 229; Fénéon : Néo-Impressionnisme, *Art Moderne*, 15 avr. 1888, p. 122; Christophe, *Journal des Artistes*, 6 mai 1888, p. 148; V. van Gogh : *Verzamelde Brieven* (oct. 1888), 1954, III, p. 338; Olin : XX, *Wallonie*, 1889, 2, p. 95; Maus : Les Salons des XX, *Cravache*, 16 févr. 1889; van de Velde : S., *Wallonie*, avr. 1891, p. 169-170; Kahn : S., *Art Moderne*, 5 avr. 1891, p. 109; Signac : Journal (1897-98), *Gaz. des B.-A.*, avr. 1952, p. 270-273; Verhaeren : S., *Art Moderne*, 1er avr. 1900, p. 104; Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Cousturier : *S.*, 1921, p. 21; Lhote : *S.*, 1922, pl. 9; Coquiot : *S.*, 1924, p. 225, opp. p. 232 *(ill.)*, p. 247; Fry : *Transformations*, 1926, p. 192-194, opp. p. 192 *(ill.)*; M. Octave-Maus : *Trente Années*, 1926, p. 87, 131; Salmon : S., *Art Vivant*, 1926, p. 525, 527 *(ill.)*; Sitwell : Poseuses, *Apollo*, juin 1926, p. 345, opp. p. 345 *(ill.)*; Fry : S., *Dial*, sept. 1926, p. 228-230; Fénéon : S., *Querschnitt*, oct. 1926, opp. p. 270 *(ill.)*; Fels : S., *A.B.C.*, nov. 1927, p. 287 *(ill.)*; Niehaus : S., *Elsevier's*, janv.-juil. 1930, opp. p. 301 *(ill.)*; Basler & Kunstler : *Peinture en France*, 1931, pl. 39; Deene : S., *Maandblad*, 6 juin 1931, p. 172 *(ill.)*; Rey : *Renaissance*, 1931, p. 141, 142; Huyghe : Impressionnisme, *Amour de l'Art*, févr. 1933, p. 22 *(ill.)*; Signac : *Documents, S.*, 1933-34 (cat. d'exp.); Édouard-Joseph : *Dictionnaire*, 1934, 3, p. 293 *(ill.)*; Huyghe : *Art Contemporain*, 1935, p. 22 *(ill.)*; Rich : *S.*, 1935, p. 61, N° 24, pl. 50; Zervos : *Hist. de l'Art.*, 1938, p. 82-83, p. 84 *(ill.)*; Wilenski : *Mod. French*, 1940, pl. 19 A; Goldwater : S., *Art Bull.*, juin 1941, p. 117, 119; Rewald : *S.*, 1943, pl. 84; Laprade : *S.*, 1945, opp. pl. 56 *(ill., couleurs)*; Huyghe : Poseuses, *Bull. des Musées de France*, 12 août 1947, p. 8 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1948, p. 110, 113, 127-130, p. 128 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1949, p. 39 *(ill.)*; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 39, 41; Laprade : *S.*, 1951, p. 69 *(ill., couleurs)*; Wilenski *S.*, 1951, p. 17 *(ill.)*; Bazin : *Époque Impressionniste*, 1953, pl. 106; Venturi : *De Manet*, 1953, p. 205; Rewald : *P.-I.*, 1956, p. 106 *(ill.)*, 109, 112; Herbert : S., *Burl. Mag.*, mai 1958, p. 149

COMMENTAIRES :

« J'ai visité hier l'atelier de Seurat. Son grand tableau [*Les Poseuses*] avance. C'est déjà charmant d'harmonie. Ce sera évidemment une très belle chose, mais ce qui sera très surprenant, ce sera l'exécution de l'encadrement. J'en ai vu un commencement. C'est indispensable, forcément, mon cher Signac. Nous serons forcés d'en faire de même. Le tableau n'est plus du tout le même dans le blanc ou toute autre matière. Positivement on n'a idée du soleil ou du temps gris que par ce complément indispensable. Je vais de mon côté essayer cela; je n'exposerai, bien entendu, qu'après que notre ami Seurat aura fait connaître la priorité de son idée, comme de juste. » (Lettre de Camille Pissarro à Paul Signac, 16 juin 1887, voir Rewald : *Seurat*, 1948, p. 113)

« Monsieur Seurat a une grande toile intitulée *Poseuses* qui dans sa pensée doit faire pâmer de jalousie l'Institut, car il ne craint pas d'y aborder le nu, l'académie. A deux ou trois pas de distance ses personnages ont l'air de souffrir d'une maladie de peau lamentable; ils sont écailleux, et leurs écailles offrent toutes les colorations du prisme. On se recule un peu par peur de la contagion, et à vingt-cinq mètres ou cinquante, on cesse d'être choqué. L'effet est produit, le corps est assez souplement modelé, et le ton des chairs devient exact. Mais il faut cette distance. » (Anon. : Paris Artiste, *L'Observateur Français*, 26 mars 1888)

« *Un Atelier* (je passe à dessein les noms des

coupables sous silence) où trois femmes nues peintes au pointillé — un procédé nouveau remplaçant les touches larges où la couleur s'étale sous la brosse — offrent de lamentables squelettes rachitiques bariolés de toutes les nuances de l'arc-en-ciel... » (Anon. : Lettre de Paris, *L'Écho du Nord*, 29 mars 1888)

« Le panneau de face est rempli par une grande toile de Monsieur Seurat : trois poseuses dans un atelier, dont un grand tableau, *La Grande-Jatte*, exposé précédemment par le peintre, forme l'un des côtés... la femme nue du milieu et celle vue de dos sont des morceaux remarquables : tableau très chaste d'une grande distinction. » (Anon. : L'Exposition des Indépendants, *La Paix*, 4 avr. 1888)

« Mais le grand effort de M. Signac [*sic*] réside dans *Les Poseuses*, un grand tableau où trois modèles femmes se tiennent, la séance finie, dans des attitudes différentes, l'une assise, vue de dos, l'autre debout, de face, les bas pendants, les mains croisées, la troisième assise, de profile, remettant ses bas. Dans le fond une partie du tableau : *L'Ile de la Grande-Jatte*, exposée rue Lafitte [en 1886]. C'est la preuve que le tempérament du peintre aura raison, tôt ou tard, du procédé dont il s'est embarrassé. M. Seurat est évidemment un distingué épris des douceurs des nuances et des finesses de lignes. Le grouillement multicolore de son pointillé est ici, fatalement, plus encore que dans ses marines de l'an dernier, éteint par une décision de son goût et par la manœuvre instinctive de sa main. Les chairs, toutes piquetées qu'elles sont, présentent des souplesses et des grâces jeunes, les membres ont la gracilité et le mal nourri des maigres filles vite poussées, hâtivement pubères; les jambes de la jeune femme debout sont bizarrement sinueuses et d'attaches peu vérifiées, mais les bras minces, la gorge, les épaules, sont de construction

savante. Le modèle assis, se rhabillant, est surtout vrai, de la vérité des villes et des métiers ardueux. Le petit profil, penché, le cou long, le dos voûté, le bras étendu, tout occupé à ajuster d'atroces bas verts, le ventre et le bassin de chairs un peu boursoufflées, tout cela est d'une cruauté et d'une gentillesse bien particulières. La lumière, s'il faut le répéter, est plutôt de la pâleur. Et c'est le signe peut-être de la vision rêveuse et de l'effleurement des choses affectionnées par M. Seurat. » (Geffroy : Pointillé-Cloisonnisme, *La Justice*, 11 avr. 1888)

« *Les Poseuses*, atteignent la perfection. Trois femmes nues, l'une debout, les deux autres assises à ses flancs, devant le mur gris de l'atelier que vient subitement couper en angle, ce tableau de *La Grande-Jatte*, cette œuvre tant commentée. Les personnages en raide attitude dominicale sont de même taille que les poseuses. L'une se retrouve habillée, au bras d'un superbe monsieur ; elle passe parmi la profonde perspective de l'île touffue que perpétue la grise perspective de l'atelier. Voici les êtres dans la simplicité de la nature, avec aux lèvres, la souriante énigme féminine, avec les courbes élégantes et les seins menus de jouvencelles et les nacrures de leurs dermes doux. Voilà les êtres dans l'apparat de la fête, raides et guindés, solennels sous la tiède frondaison de l'été ; avec des gestes et des prestances qui les assimilent aux Égyptiens défilant en pieuse théorie par les stèles et les sarcophages. La synthèse de ces deux vies scellées par l'art du peintre s'exprime en une somptueuse harmonie de tons où éclatent les trois splendeurs de corps de femme. Les chairs ont gardé leurs rondeurs, les teintes rousses ou blanches, les ombres dormant aux creux de l'ossature. Encore plus que la science de tons dermiques, s'impose l'unité de structure, l'unité du personnage exactement proportionné, et engainé dans sa chair. Ces femmes souples, alertes, lisses, bien au repos, on les sent prêtes à vivre, à s'élancer, à rire, à vouloir. » (Adam : Les Impressionnistes à l'Exposition des Indépendants, *La Vie Moderne*, 15 avr. 1888, p. 229)

« ... et un vaste tableau d'une sérénité souriante et suprême, *Les Poseuses*, qui apparaît comme le plus ambitieux effort de l'art nouveau. Nues, dessinées par la couleur et par la lumière selon un style pur ineffablement, les jeunes femmes se distribuent ainsi : l'une est debout sur un carré de linge parsemé de pétales, les bras allongés et les mains unies, les yeux un peu contractés par la fatigue et l'extase de la pose : à droite et de profil, enfantine et fine, toute de courbes allègres au dos, au ventre, à la nuque, l'autre enfile ses bas ; l'autre, à gauche, vue de dos, les coudes aux hanches, est assise sur un coussin. Pour fond, le mur gris, et la moitié de la *Grande-Jatte*, actionnés par la chair et les étoffes, et par l'éclairage de l'atelier. A terre, et sur les tabourets, chapeaux à plume, bottines, éventail, corsets, oranges, fleurs. Par une fantaisie pseudo-scientifique, l'ombrelle rouge, l'ombrelle paille, et le bas vert s'orientent selon la direction qu'ont le rouge, le jaune et le vert sur le cercle chromatique d'Henry. La houle d'un rythme glorieux et calme vivifie formes et colorations, et cette œuvre humilie dans le souvenir les nus des galeries et des légendes. » (Fénéon : Le Néo-Impressionnisme à la IVe Exposition des Artistes Indépendants, *L'Art Moderne*, 15 avr. 1888, p. 122).

« Ah ! mon cher frère, si je pouvais faire une telle chose, ou si Gauguin et moi à deux pourraient en faire de telles choses, que Seurat se joigne à nous ! Mais à mon avis il faut au bas mot lui compter ses grands tableaux des *Poseuses* et de la *Grande-Jatte*, mais — voyons — à 5.000 chaque, mettons. » (V. van Gogh : oct. 1888 à Théo van Gogh, *Verzamelde Brieven*, 1954, III, p. 338)

« Seurat, dont *La Grande-Jatte* fit scandale jadis avec son pointillé, expose entouré de plusieurs merveilleux paysages aquatiques, *Les Poseuses*, grand tableau dont un coin est occupé par la célèbre *Grande-Jatte*. Plusieurs parties de cette toile sont de premier ordre, et l'ensemble, des plus remarquables. Après un pareil essor, Seurat s'est imposé quoiqu'on dise. » (Olin, *La Wallonie*, 1889, 2, p. 95)

« ... Quant à mes *Poseuses*, je suis très embarrassé pour vous en faire le prix. Je compte comme frais une année à 7 francs par jour, aussi vous voyez où cela me mène. Pour me résumer, je vous dirais que la personnalité de l'amateur peut me payer de la différence de son prix au mien. Bien à vous, Seurat. » (Lettre de Seurat à Octave Maus, 17 févr. 1889, voir M. Octave-Maus : *Trente Années de Lutte pour l'Art*, 1926, p. 87)

« ... un mode qui immobiliserait la vie, vêtait les figures d'une rigidité de bois, se complaisait en des attitudes statiques plus puériles que synthétiques, avait visiblement frappé Seurat, et aux promeneurs raides et qui deviendront le fond même de son tableau des *Poseuses*, il oppose de belles chairs mouvantes de femmes !...

Dès le début, Seurat ... avait affirmé sa prédilection pour le cadre blanc... Plus tard ...il dote d'existence sa bordure, imagine sur la peinture une même largeur de points de contraste, un report complémentaire, un cadre fictif dans l'invariable cadre blanc. Pour les *Poseuses*, c'est le cadre même, sur une menue partie, qu'il influence des tons limitrophes. » (van de Velde : Georges Seurat, *La Wallonie*, avr. 1891, p. 169, 170)

Remarque : Contrairement à ce que dit van de Velde, Seurat colorait ses cadres *avant* d'imaginer des bordures sur la peinture même.

« C'est pourquoi, dans son idéal d'harmonie, disposant autour de ses personnages des accessoires à eux relatifs, il pensait leur donner une valeur par la direction de leurs lignes et la franchise de leur couleur. Et certes, les modestes accessoires qui entourent ses *Poseuses*, corps de femmes transfigurés par la lumière et l'élégance de la ligne, ne sont-ils pas, par leurs qualités essentiellement picturales, aussi beaux et décoratifs qu'un fond de décor de fresque féerique ? » (Kahn : Georges Seurat, *L'Art Moderne*, 5 avr. 1891, p. 108, 109)

« Chez Vollard... est exposé *Les Poseuses* de Seurat que [Gustave] Kahn avait acheté et qui traîne les friperies depuis quelques années. Cette toile est malheureusement trop grande pour que je puisse l'acheter ! On en demande 800 francs ! Mais je ne saurais où la caser. Il y a près de dix ans que je ne l'avais pas vue et elle m'est d'un bon enseignement. Elle est trop divisée, la touche en est trop petite. Cela donne un aspect mécanique et petit à cette belle peinture. Les parties unies, comme le fond, par exemple, couvertes de ces petites touches, sont désagréables et ce travail paraît inutile et nuisible, car il donne à l'ensemble une tonalité grise. Les parties accessoires qui sont plus largement traitées sont d'une plus belle couleur ! Nous avons bien fait de délayer notre facture.

A côté, la grande toile de Denis, qui faisait si bien au Champ-de-Mars, me paraît bien vide, et bien lanterne. — Ce que c'est que le voisinage, le contraste. Là-bas il profitait du Tzar aux Bottes, ici il trinque du Seurat... La facture [du *Chahut*, N° 199 du présent catalogue] est aussi petite que celle des *Poseuses*, mais ne gêne pas du tout. C'est que la toile est plus petite, plus remplie, plus variée, plus décorative — c'est qu'il n'y a pas là de grands espaces vides remplis de petites touches. » (Journal inédit de Paul Signac — 28 déc. 1897 — *Gazette des Beaux-Arts*, avr. 1952, p. 270-271)

Remarque : C'est peut-être parce qu'il se rendait compte de cet état de choses que Seurat a peint, *après* avoir terminé *Les Poseuses*, une version *plus petite* de la même toile [N° 179 du présent catalogue].

« Luce me raconte que Fénéon a rencontré Renoir, chez Vollard, devant *Les Poseuses* de Seurat. — Renoir, paraît-il, a horreur de ce tableau ; il le trouve imbécile, ridicule, et n'y voit rien, rien, rien. — Dire que ce beau peintre ne voit pas les qualités de beau peintre, qui malgré certaine sécheresse, due à la période d'analyse par laquelle Seurat a dû passer pour se créer son métier, se manifestent dans tous les coins de cette toile ! Le dos de la femme de gauche, entre autre, et les accessoires, sont de superbes morceaux, aussi beaux que les plus réussis des Puvis et des Renoirs, dont Seurat semble en cette toile réunir les qualités. — Certainement, il y a la facture qui est désagréable en certains endroits, mais Renoir ne devrait-il pas, à côté des inconvénients, en voir les bénéfices ? » (*Ibid.*, 30 déc. 1897, p. 272)

« M. de Kessler vient me revoir. Je lui lis une partie de mon manuscrit [De Delacroix au Néo-impressionnisme], et la logique de notre défense semble l'intéresser. — Il vient d'acheter, sur mes conseils, *Les Poseuses*, qu'il a payées, 1.200 francs. Voici donc que deux des principales œuvres de Seurat sont possédées par des Allemands. — Ici on ricane ; eux ils étudient sérieusement et comprennent. — *Les Poseuses* chez de Kessler, *Le Chahut* chez Meier-Graefe ! De Kessler espère, d'ici quelques années, pouvoir faire entrer *Les Poseuses* au musée de Berlin, quand les cris excités par les Degas, les Monet, les Renoir qui y sont déjà, seront calmés. » (*Ibid.*, 2 janv. 1898, p. 273)

« Ce n'est qu'en 1887, que par ses admirables *Poseuses*, le peintre, déjà mieux à l'aise dans le harnais qu'il s'était, pour mieux peindre et mieux traduire les choses, confectionné,

trouve à s'exprimer sans raideur et sans gêne. » (Verhaeren : Georges Seurat, *L'Art Moderne*, 1er avr. 1900, p. 104)

« Ce grand tableau n'est pas décoratif au sens attribué d'ordinaire à ce mot. Les trois figures nues des modèles, peintes dans les plus simples attitudes, n'étant pas liées l'une à l'autre par une arabesque, mais par le bloc de la peinture, présentent une sorte de tryptique de la beauté féminine. Naïvement elles imposent leur élégance avec un souverain dédain de duper le spectateur par une pauvre contrefaçon des matières réelles et de se prouver vivantes en détaillant leur anatomie... La matière abstraite de ces figures, ramenées à un noyau de lumière d'un volume expressif, nous assène notre animalité et humanité modernes à nous en faire crier. » (Cousturier : *Seurat*, 1926, p. 21-22)

« One feels that the poses have been found in order to fit a preconceived geometric scheme. Certainly the position of every single object and every part of the contour of every object has been calculated to an almost incredible nicety. One cannot move a button or a ribbon without disaster to this amazingly complete and closely knit system. Since Poussin surely no one has been able to design in such elaborate and perfect counterpoint. But I come back to my feeling that here the harmony has been arrived at almost by trial and error, by a perpetual adjustment and readjustment. I do not mean of course that such arrangement and adjustment of one thing to another was the result of any merely intellectual calculation. It needed, in order to succeed, nothing less than Seurat's impeccable sense of the proportion of quantities, of tone and color values, and his marvellous sense of balance of direction. What I mean is that, none the less, one feels that at no moment did the rhythmic idea flash into the artist's consciousness as a melody suggests itself to a musician. Still there it is, a wonderfully strange and original composition almost disquieting in its fixity. It is a very epitome of his theories of analogy. The analogies run through it even to the minutest details, analogies of form and analogies of color. » (Fry : Seurat, *The Dial*, sept. 1926, p. 228, 229)

« From Ingres Seurat learned a clear and chastened outline which eliminates the details of individual muscles, reducing natural form to highly idealized linear curves. In his mature years, this hieratic outline, in conjunction with a definite planar flatness, appears most obviously in the *Poseuses* of 1887-8, but it is also the skeleton underlying the measured silhouettes of all his later works. » (Herbert : Seurat in Chicago and New York, *Burlington Magazine*, mai 1958, p. 149)

179. — LES POSEUSES (petite version), 1888

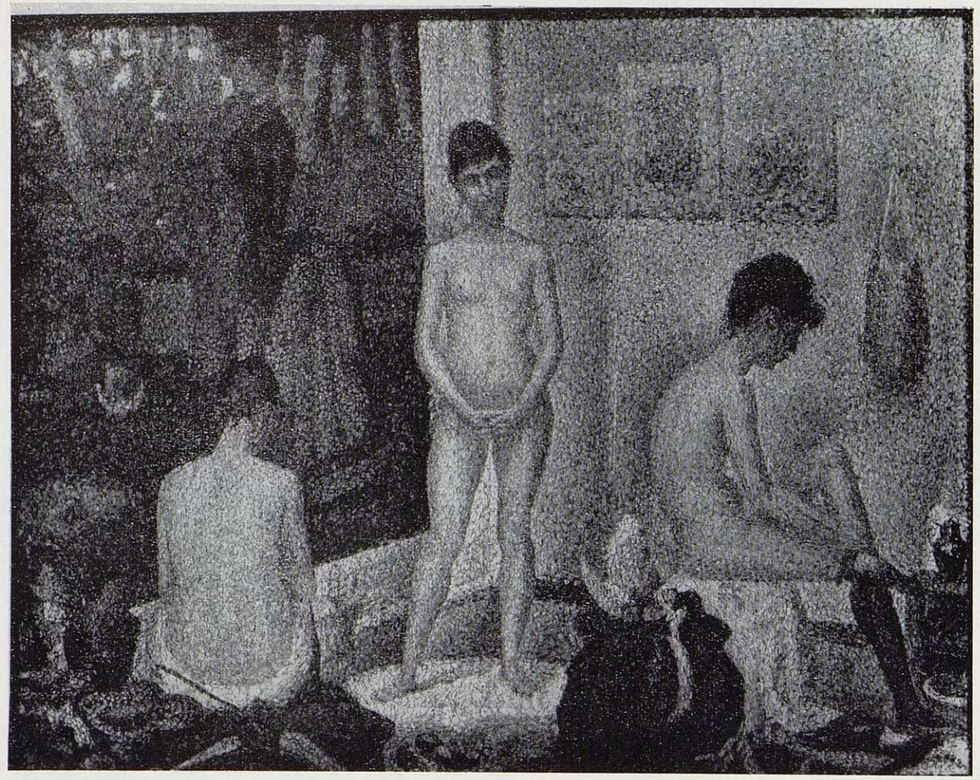
Huile sur toile — bordure peinte ajoutée par l'artiste (sur la toile retendue afin de gagner une bande vierge ; pour le même procédé voir N° 139, p. 165) 39,4×48,9 cm.

COLLECTIONS :

Jules Christophe, Paris; Alphonse Kann, Paris (vers 1913); B. A. Edunski; Hochshiller; [Bernheim-Jeune], Paris; John Quinn, New York (jusqu'en 1926); *Henry P. McIlhenny, Philadelphie*

EXPOSITIONS :

Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1083; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 70; Armory, New York, 1913, N° 455; Copenhague, 1914, N° 192; Brummer, New York : *S.*, 1924, N° 17; Paris : *Chefs-d'Œuvre*, 1937, N° 414; Modern Art, New York : *Art in our Time*, 1939, N° 75 *(ill.)*; Detroit, 1940, N° 38; Baltimore : *Modern Painting*, 1940; Los Angeles : *Paintings of France*, 1941, N° 126; Worcester : *Third Republic*, 1941, N° 17 *(ill.)*; Wildenstein, New York, 1948,



179

N° 51 *(ill.)*; Knoedler, New York : *S.*, 1949, N° 19 *(ill.)*; Philadelphie : *Masterpieces*, 1950-51, N° 81 *(ill.)*; Paris : *David-Toulouse-L.*, 1955, N° 52 *(ill.)*; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 136 *(ill., couleurs)*

LITTÉRATURE :

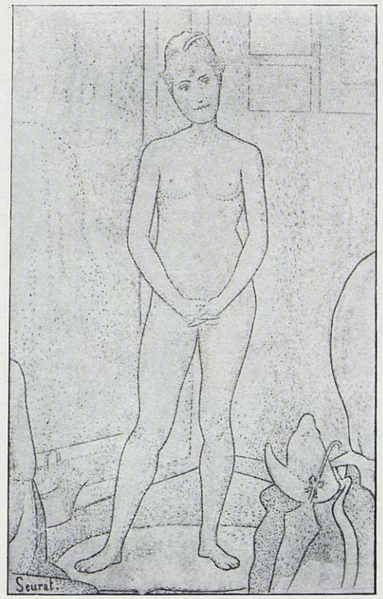
Cousturier : *S.*, 1921, pl. 22; Langaard : S., *Kunst og Kultur*, 1921, 9, p. 34 *(ill.)*; Pach : *S.*, 1923, pl. 4; Pach : S., *Arts*, mars 1923, p. 163 *(ill.)*; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 27; *Quinn Cat.*, 1926, N° 125 *(ill.)*; Rey : *Renaissance*, 1931, p. 142; Roger-Marx : *S.*, 1931, pl. 14; Goldwater : S., *Art Bull.*, juin 1941, p. 119; Rewald : *S.*, 1943, p. 83; Huyghe : Trois Poseuses, *Bull. des Musées de France*, 12 août 1947, p. 12 *(ill., dét.)*; Rewald : *S.*, 1948, p. 129 *(ill.)*; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 40; Rewald : Journal de Signac, *Gaz. des B.-A.*, avr. 1952, note 8, p. 271; Rewald : *P.-I.*, 1956, p. 107 *(ill., couleurs)*; *L'Œil*, mars 1957, p. 22; Herbert : S., *Burl. Mag.*, mai 1958, p. 15

COMMENTAIRE :

« Thus Seurat's study for the *Poseuses* is one which emphasizes the organization of his picture surface into flat, bounded areas, areas whose spatial relationship is given, not by intervals realized as spatial and atmospheric volumes as in the *Grande-Jatte*, but by linear overlappings whose representation omits atmospheric perspective, and greatly reduces the volume of the figures. » (Goldwater : Some Aspects of the Development of Seurat's Style, *Art Bulletin*, juin 1941, p. 119)

Remarque : Le catalogue de l'exposition Bernheim-Jeune, 1908-09, appelle ce tableau « petite réplique ».

Photo Bulloz, Paris



179 a

180 a

179 a. — POSEUSE DEBOUT, ÉTUDE D'APRÈS « LES POSEUSES », 1888

Dessin au crayon et à la plume, 27×17 cm.
Signé en bas à gauche : Seurat

Coll. Mme Jean-Charles Moreux, Paris

Photo Wildenstein

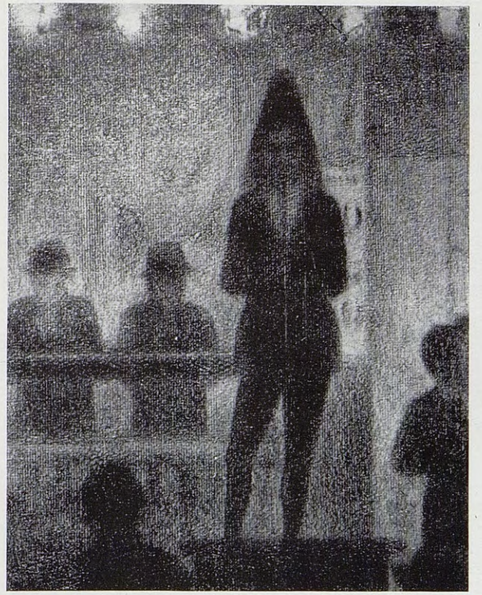
Remarque : Ce dessin fut apparemment fait d'après le tableau pour servir d'illustration à la revue *La Vie Moderne*, à laquelle Seurat et ses amis collaborèrent en 1888 ; il y parut le 15 avril de cette année.

180 a. — ARBRE, ÉTUDE POUR « LA PARADE », 1887-1888

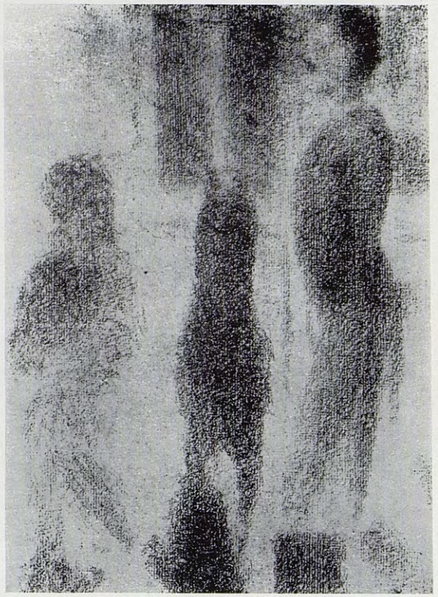
Dessin au crayon Conté, 30,5×24,1 cm.

Collection particulière, Paris

Photo Braun & Co., Paris



180 b



180 c

180 b. — JOUEUR DE TROMBONE,
ÉTUDE POUR « LA PARADE », 1887-1888

Dessin au crayon Conté, 30,5×24,1 cm.

Coll. Henry P. McIlhenny, Philadelphie

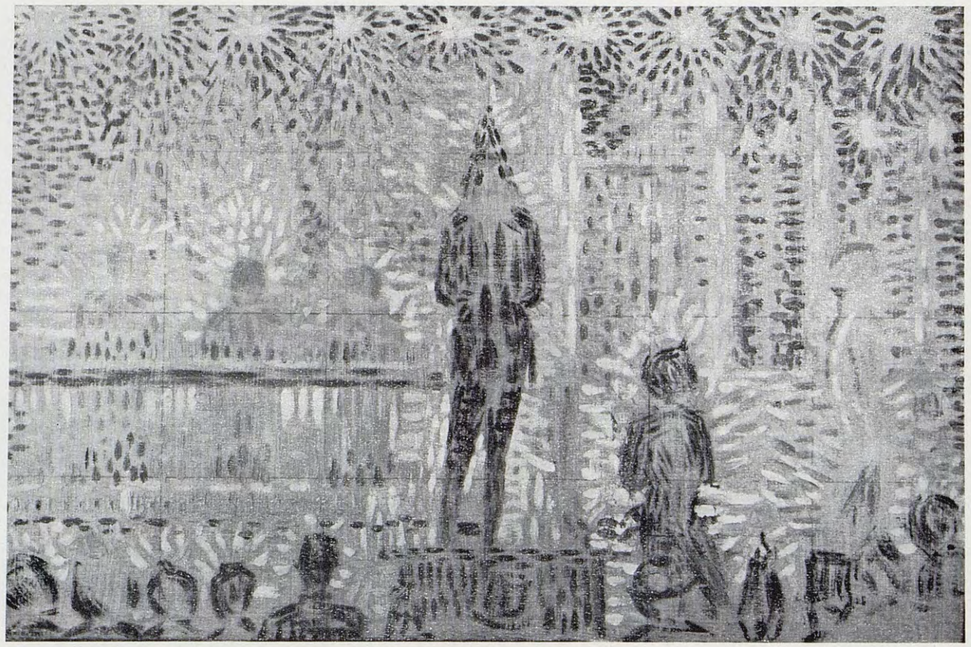
Photo Philadelphia Museum of Art

180 c. — RÉGISSEUR, PONEY ET CLOWN,
ÉTUDE POUR « LA PARADE », 1887-1888

Dessin au crayon Conté, 31,8×24,1 cm.

Collection particulière, France

Photo J. Seligmann & Co., New York



180. — ÉTUDE POUR « LA PARADE », 1887

Huile sur bois, 16,8×24,8 cm.

Collections :

[Vildrac], Paris; [Pierre Loeb], Paris; [Joseph Hessel], Paris; [Jacques Seligmann], New York; *Emil G. Bührle, Zurich*

Expositions :

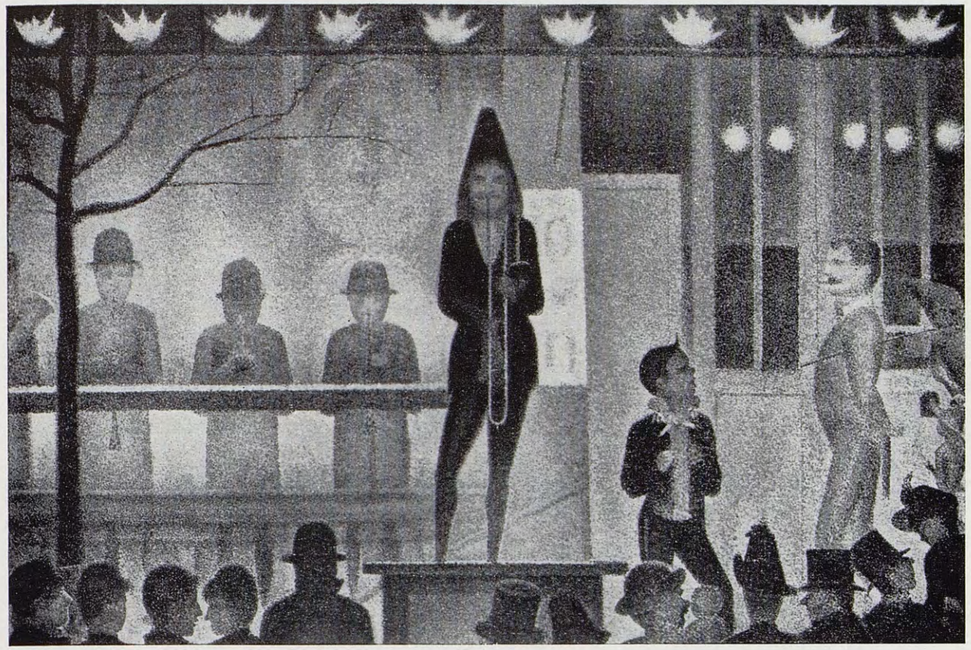
Chicago : *S.*, 1935, N° 24; Fogg, Harvard : *Style and Technique*, 1936, N° 31 *(ill.)*; Modern Art, New York, 1936, N° 260 *(ill.)*; Seligmann, New York, 1939, N° 25 *(ill.)*; Dayton, 1945, N° 10; Wildenstein, New York : *Pissarro*, 1945, N° 67; Knoedler, New York : *S.*, 1949, N° 21; Palm Beach, 1949, N° 18; Wildenstein, New York, 1949, N° 26; Venise : *Biennale*, 1952, N° 16; Kunsthaus Zurich : *Sammlung Emil G. Bührle*, 1958, N° 212; Schloss Charlottenburg, Berlin : *Sammlung Emil Bührle*, 1958, N° 36

Littérature :

Fry : La Parade, *Burl. Mag.*, déc. 1929, p. 290; Goldwater : S., *Art Bull.*, juin 1941, p. 122, pl. 15; Rewald : *S.*, 1943, pl. 76; Rewald : *S.*, 1948, p. 106 *(ill.)*; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 30; Laprade : *S.*, 1951, p. 62 *(ill.)*; Muraro : Divisionismo, *Emporium*, juil. 1952, p. 25 *(ill.)*

Remarque : On voit encore distinctement la mise en carreaux, tracée au crayon, qui servait au transfert de la composition sur la grande toile [N° 181 du présent catalogue].

Photo J. Seligmann & Co., New York



181. — LA PARADE DE CIRQUE, hiver 1887-[début] 1888 (S.)

Huile sur toile — bordure peinte ajoutée par l'artiste, 99,7×150 cm.
Le mince cadre peint intérieur n'est pas de la main de Seurat

Collections :

Famille Seurat, Paris; [Bernheim-Jeune], Paris; [Knoedler], New York (en 1930); *Stephen C. Clark, New York*

Expositions :

Paris : *Indépendants*, 1888, N° 614; Bruxelles : *Les XX, S.*, 1892, N° 10; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1084; Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 32; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 69; Bernheim-Jeune, Paris : *Essai*, 1917, N° 30; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 28 *(ill.)*; Bernheim-Jeune, Paris : *XIXe et XXe Siècles*, 1925, N° 116; Paris : *Indépendants*, 1926, N° 3216; Lefèvre, Glasgow, 1929, N° 8; Lefèvre, Londres, 1929, N° 7 *(ill.)*; Modern Art, New York, 1929, p. 25, 26, 43, pl. 55; Knoedler, New York, 1930, N° 11 *(ill.)*; Georges Petit, Paris, 1930, N° 31 *(ill.)*; Providence, 1930, N° 36; R. A., Londres : *French*, 1932, N° 552; San Francisco : *French Painting*, 1934, p. 60 *(ill.)*; Modern Art, New York : *Mod. Art*, 1935, N° 29 *(ill.)*; Cleveland, 1936, N° 313; Modern Art, New York : *Art in our Time*, 1939, N° 76 *(ill.)*; New York : *World's Fair*, 1940, N° 366; Modern Art, New York, 1940, N° 13 *(ill.)*; Modern Art, New York, 1944, N° 30 *(ill.)*; Knoedler, New York : *S.*, 1949, N° 22 *(ill.)*; Knoedler, New York : *Clark Coll.*, 1954, N° 20; Modern Art, New York : *Private Coll.*, 1955, N° 139

Littérature :

Néo [Signac], *Cri du Peuple*, 24 mars 1888; Geffroy, *Justice*, 11 avr. 1888; Adam, *Vie Moderne*, 15 avr. 1888, p. 228-229; Fénéon : Néo-Impressionnisme, *Art Moderne*, 15 avr. 1888, p. 122; Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Chervachidze : S., *Apollon*, juil. 1911, opp. p. 24 *(ill.)*; Cousturier : S., *Art décoratif*, juin 1912, p. 357 *(ill.)*; Bissière : S., *Esprit Nouveau*, 15 oct. 1920, p. 23 *(ill.)*; Fontainas & Vauxcelles: *Histoire*, 1922, p. 237 *(ill.)*; Lhote : *S.*, 1922, pl. 8; Pach : *S.*, 1923, p. 27, 28, pl. 14; Coquiot : *S.*, 1924, opp. p. 80 *(ill.)*, p. 226, 248; Anon. [Fénéon], *Bull. de la Vie Artistique*, 15 août 1924, p. 359 *(ill., dét.)*; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, (cat. d'exp.) 1926, p. 2 *(ill.)*; Kahn : *S.*, 1928, N° 123 *(ill.)*; Focillon : Indépendants, *Gaz. des B.-A.*, mai 1926, p. 260; Fénéon : *S., Querschnitt,*

oct. 1926, opp. p. 770 *(ill.)*; Ozenfant et Jeanneret : *Peinture*, 1927, p. 80 *(ill.)*; Fels : S., *A.B.C.*, nov. 1927, p. 282 *(ill.)*; George : *S.*, 1928, pl. 2; *Int. Studio*, déc. 1929, p. 64 *(ill.)*; Fry : La Parade, *Burl. Mag.*, déc. 1929, p. 289-293 *(ill.)*; Niehaus : S., *Elsevier's*, janv.-juil. 1930, opp. p. 301 *(ill.)*; Rey : *Renaissance*, 1931, p. 123, 124; Roger-Marx : *S.*, 1931, pl. 16; Deene : S., *Maandblad*, 6 juin 1931, p. 170 *(ill.)*; *Parnassus*, déc. 1931, p. 21 *(ill.)*; Édouard-Joseph : *Dictionnaire*, 1934, III, p. 295; Lhote : *Composition*, dans *Enc. Française*, XVI, 1935, 16'30-6 *(ill.)*, 7; Laver : *French Painting*, 1937, pl. 136; *Art News Annual*, févr. 1939, opp. p. 131 *(ill., couleurs)*; Goldwater : S., *Art Bull.*, juin 1941, p. 123, 125, pl. 16; Dorival : *Peinture Française*, 1943, I, p. 245-246, 1942, II, pl. 46; Rewald : *S.*, 1943, pl. 77; Laprade : *S.*, 1945, pl. 48; Lhote : S., *Arts*, 18 juin 1948, p. 2; Rewald : *S.*, 1948, p. 107 *(ill.)*, 137; Rewald : *S.*, 1949, p. 39 *(ill.)*; Rewald : S., *Art News*, avr. 1949, p. 24 *(ill.)*; Cogniat : *S.*, 1951, p. 31; Laprade : *S.*, 1951, p. 63 *(ill.)*; Venturi : *De Manet*, 1953, p. 205; Rewald : *P.-I.*, 1956, p. 420 *(ill.)*; Gilson : *Painting & Reality*, 1957, pl. 15; Herbert : S., *Burl. Mag.*, mai 1958, p. 152; *Art News Annual*, 1959, p. 39 *(ill.)*

Commentaires :

« *La Parade de Cirque*, est, par contre, d'une maigre allure, d'une pauvreté de silhouettes, d'aspect blafard et maladroitement contrasté. » (Geffroy : Pointillé-Cloisonnisme, *La Justice*, 11 avr. 1888)

« ... une *Parade de Cirque*, intéressante en tant qu'application à un nocturne d'une méthode qui ne s'évertua guère qu'à des effets de plein jour. » (Fénéon : Le Néo-Impressionnisme à la IVe Exposition des Artistes Indépendants, *L'Art Moderne*, 15 avr. 1888, p. 122)

« ... More severe in its straight-lined schematism, even more determined to reach a geometrical structure that should stand of itself, regardless of the enveloping chiaroscuro of Seurat's early work, is *La Parade*... In this work and in *Le Chahut* [N° 199] we see the painter most clearly as the man who could isolate a color or a line and decide upon its function in a design... Here also is the fullest anticipation of the state of mind which was to find general expression twenty or twenty-five years later, when the artists were no longer content to use the abstract properties of form and colors in pictures still presenting a visual image —when all representation was suppressed so that the idea could be embodied in a design from which all confusion with the thing seen was eliminated. » (Pach : *Seurat*, 1923, p. 27-28)

« *La Parade* n'est pas un épisode de la vie qui passe, une ode chatoyante au mouvement et à la lumière, mais une composition ordonnée et stable, la synthèse, étonnamment voulue, charmante, mais d'une tension un peu pénible, d'études savantes et concertées. Nous sommes à l'opposé de l' « impression » pure, dans le domaine d'un irréalisme féerique qui conserve intact le prestige du plus délicat des songes, tout l'esprit et toute la sensibilité de la chose vue, mais qui ne laisse rien au hasard ou au caprice. » (Focillon : Trente ans d'art indépendant, *La Gazette des Beaux-Arts*, mai 1926, p. 260)

« *La Parade de cirque* est un tableau de plein air mais dans un éclairage artificiel. Les harmonieux conflits de la couleur locale et de la couleur d'éclairage... l'emplissent. Les joueurs de trombone et de piston qui apparaissent dans la poussière de la foire, comme des fantômes mécaniques, tout ce qu'il y a *d'absent* dans la drôlerie à remontoir du pitre, dans la majesté professionnelle du « Directeur », est intensément traduit par cette série de volumes verticaux et découpés comme des symboles égyptiens; quelques horizontales soutiennent et fixent ces personnages distraits, à leur plan, comme une portée de musique fait pour des notes. » (Rey : *La Renaissance du sentiment classique*, 1931, p. 123-124)

« *La Parade*, qui se rapproche des *Poseuses* par l'immobilité des personnages, la frontalité des acteurs principaux, le hiératisme, en diffère sensiblement, ne fût-ce que par le sujet, qui répondait moins heureusement au génie même de l'artiste. De même que dans les *Poseuses*, il avait abandonné le pleinairisme de la *Grande-Jatte*, de même dans la *Parade* il s'intéresse à un problème nouveau, celui de la lumière artificielle, sur lequel un article de Whistler, traduit par Mallarmé en 1888 dans *la Revue Indépendante*, avait fixé son attention. D'aborder ainsi un nouvel éclairage, il fut conduit à une simplification plus hardie de la forme, à un schématisme plus franc. Le jour blême du gaz ne dévore-t-il pas davantage les détails, pour mettre plus en évidence les grandes lignes d'une forme ? Aussi Seurat réduisit-il les figures à leur ligne principale, et synthétisant davantage, atteignit-il à plus d'effet décoratif. Mais du coup une manière de « décalage » éclate entre le sujet et l'image, l'arbitraire voulu de la stylisation, le hiératisme de l'œuvre d'une part, et le grouillement, d'autre part, du spectacle populaire que la toile reproduit. Le caractère nettement expérimental de la *Parade*, la volonté très affichée de se maintenir dans les limites d'une toile à deux dimensions, le schématisme de l'ordonnance, tous ces défauts, où nous ne voyons des qualités que parce que nous sentons une affinité entre les inquiétudes de Seurat et les nôtres, autant de raisons qui empêchent la *Parade* d'égaler les deux compositions qui la précédèrent, et l'apparentent à celles qui suivirent : le *Chahut* [N° 199] et le *Cirque* [N° 211]. » (Dorival : *Les étapes de la peinture française contemporaine*, I, 1943, p. 245-246)

« ... la plupart de ses compositions, particulièrement *La Parade* et *Le Chahut* [N° 199 du présent catalogue] sont strictement composées sur la section d'or. » (Lhote : Le Classicisme de Seurat, *Beaux-Arts*, 18 juin 1948, p. 2)

« Its extreme geometric flatness, very 'Mondrianesque' in the background, marks a decisive break with the more volumetric *Grande-Jatte* and *Poseuses*. The particular qualities of the *Parade* are due to its being a highly involved exploration of the theories of Charles Henry. A document recently brought to light contains a preliminary drawing for the architectural background of the *Parade*, together with quotations from Henry's *Une Esthétique Scientifique* (Paris, 1885). The architecture is marked off in simple mathematical relationships — 1, 2, 3, 4; 1/3, 1/3, 1/3 — and is related to Henry's number theory. The expression of sad, calm, and gay moods is linked with downward, horizontal, and upward linear directions as explained by Henry's version of the pleasure-pain theory, with calm and sad directions ultimately dominating the finished painting. » (Herbert : Seurat in Chicago and New York, *Burlington Magazine*, mai 1958, p. 152)

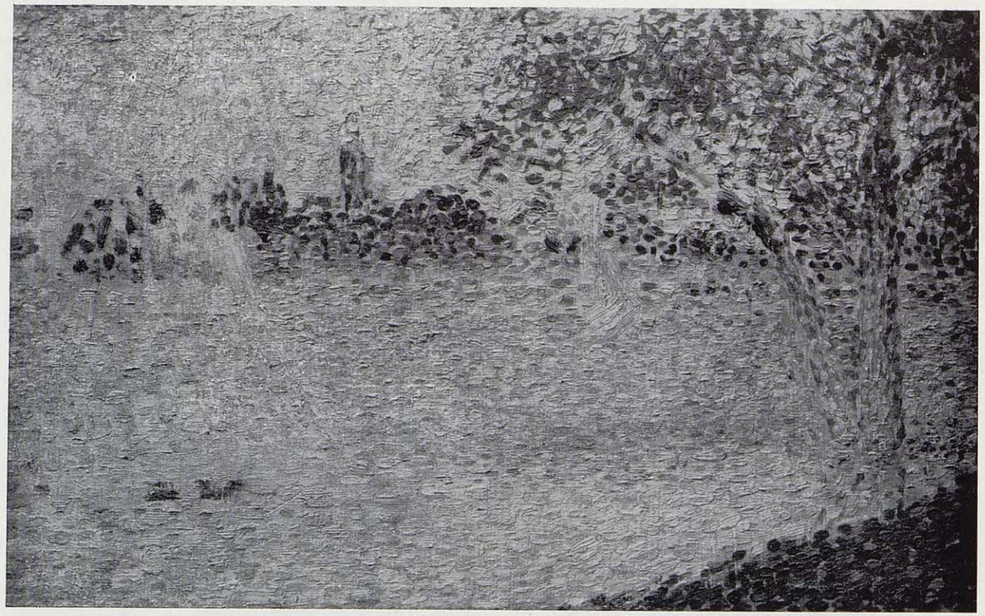
Photo Knoedler, New York

181 a. — ÉTUDE D'APRÈS « LA PARADE », 1887

Dessin à la plume, 12,7 × 19 cm.

Coll. Robert von Hirsch, Bâle

Photo Wildenstein



182. — ÉTUDE POUR « LA SEINE A LA GRANDE-JATTE », 1888

Huile sur bois, 15,9×25,1 cm.

Collections :

Charles Angrand, Rouen ; *collection particulière, Paris*

Expositions :

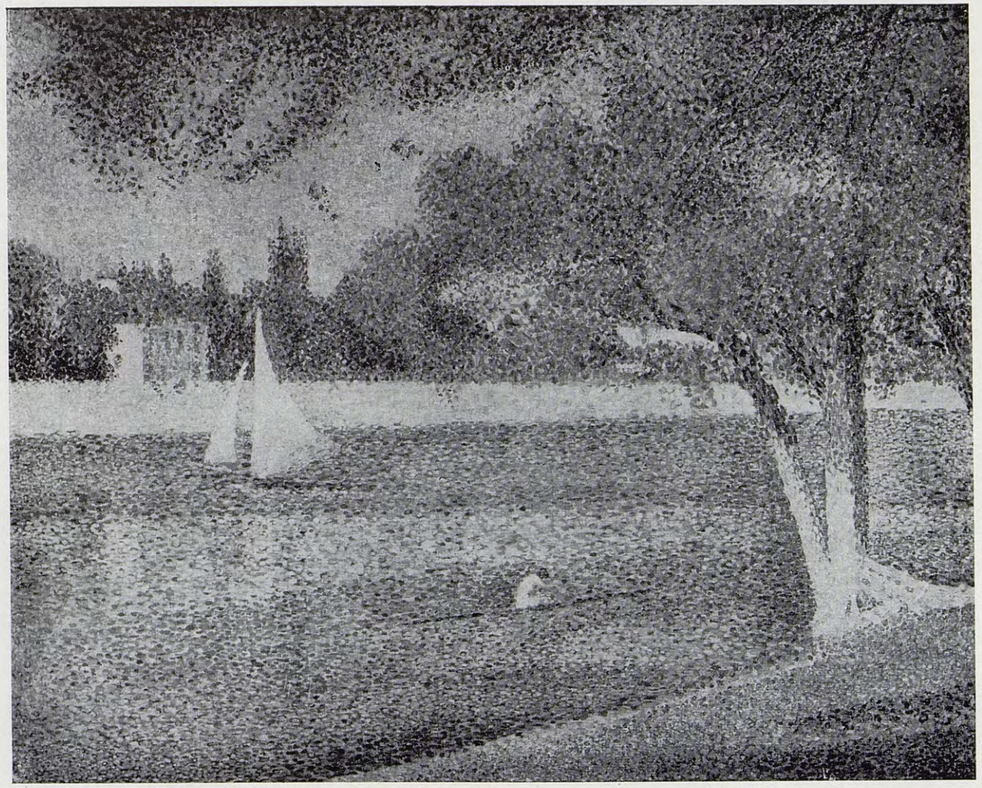
Gal. de France, Paris : *S.*, 1942-43, N° 6 *(ill.)* ; Venise : *Biennale*, 1952, N° 14 [?] ; Kröller-Müller, Otterlo : *van Gogh*, 1953, N° 59 ; Jacquemart-André, Paris : *S.*, 1957, N° 3

Littérature :

Lettre d'Angrand à L. Cousturier (4 juil. 1912) voir *La Vie*, 1er oct. 1936, p. 248

Remarque : Un voilier, à gauche, a été recouvert de peinture, mais incomplètement.

Photo Wildenstein



183. — LA SEINE A LA GRANDE-JATTE, PRINTEMPS, 1888

Huile sur toile — bordure peinte ajoutée par l'artiste, 65×82 cm.
Signé en bas à droite : Seurat

Collections :

Inventaire posthume, Atelier Seurat, N° 509 ; Mlle Anna Boch, Bruxelles (acquis à l'exposition des XX en 1892) ; *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* (don de Mlle Anna Boch, 1936)

Expositions :

Paris : *Indépendants*, 1890, N° 734 ; Bruxelles : *Les XX*, *S.*, 1892, N° 15 ; Bruxelles : *Libre Esthétique*, 1904, N° 147 ; Bruxelles : *Libre Esthétique*, 1910, N° 168 ; Bruxelles, 1922, N° 31 ; Amsterdam, 1930, N° 277 ; Liège, 1946, N° 115 ; Venise : *Biennale*, 1952, N° 17 *(ill.)* ; Bruxelles : *50 ans d'art moderne*, 1958, N° 58 *(ill.)*

Littérature :

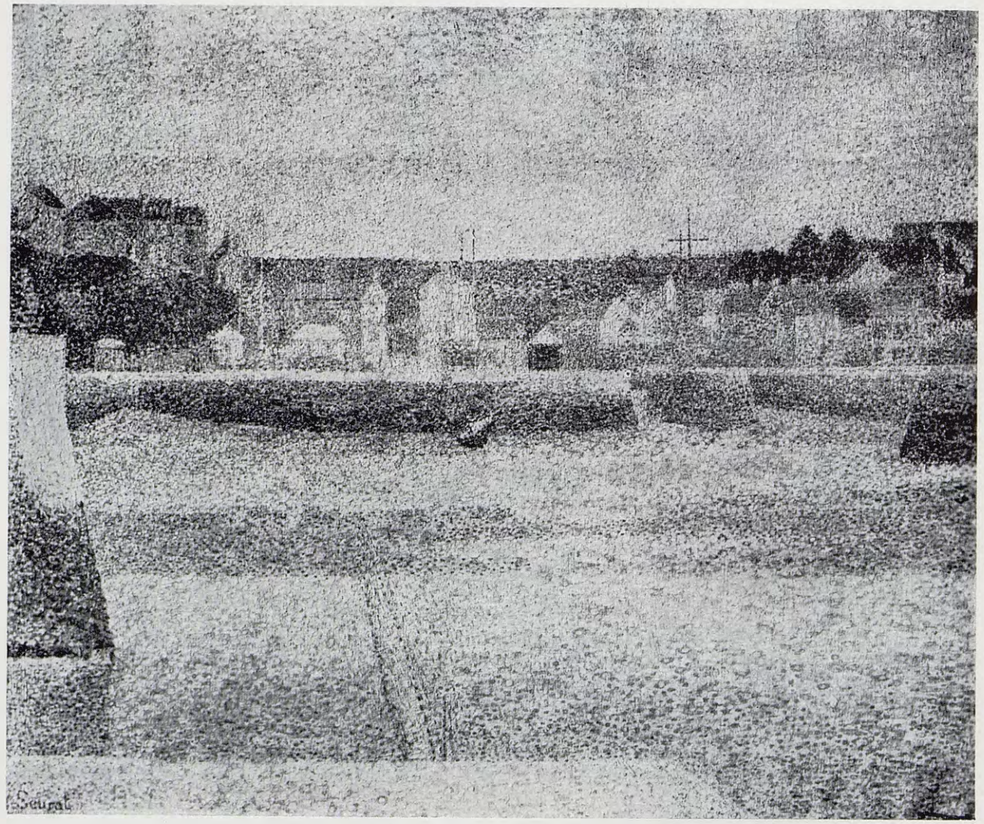
Rich : *S.*, 1935, p. 60, N° 20 (mentionné) ; Lettre d'Angrand à L. Cousturier (4 juil. 1912), *Vie*, 1er oct. 1936, p. 248 ; Laver : *French Painting*, 1937, pl. 134 ; Taylor : *Impressionists*, 1953, p. 83 *(ill. couleurs)* ; Cassou : *Imp.*, 1953, pl. 83 *(couleurs)* ; Rewald : *P.-I.*, 1956, p. 122 *(ill.)* ; Podestà : *Pittura Francese*, 1957 *(ill. couleurs)*

Commentaires :

« ... et notre côte à côte devant nos toiles respectives à la Grande-Jatte, tout un printemps ; celui où il peignait... l'arbre sous le soleil dont j'ai l'esquisse [N° 182 du présent catalogue]. » (Angrand : Lettre à Lucie Cousturier, 4 juil. 1912, voir *La Vie*, 1er oct. 1936, p. 248)

Remarque : Voir le tableau du même sujet par Angrand, Rewald : *P.-I.*, 1956, p. 122.

Photo ACL, Bruxelles



184. — PORT-EN-BESSIN, L'AVANT-PORT, MARÉE BASSE, 1888

Huile sur toile, 53,7×65,7 cm.
Signé en bas à gauche : Seurat

COLLECTIONS :

de la Haut, Paris (en 1890); Théo van Rysselberghe, Bruxelles; Charles Pacquement, Paris (en 1926); [Lefèvre], Londres; [Knoedler], New York; *City Art Museum, St. Louis*

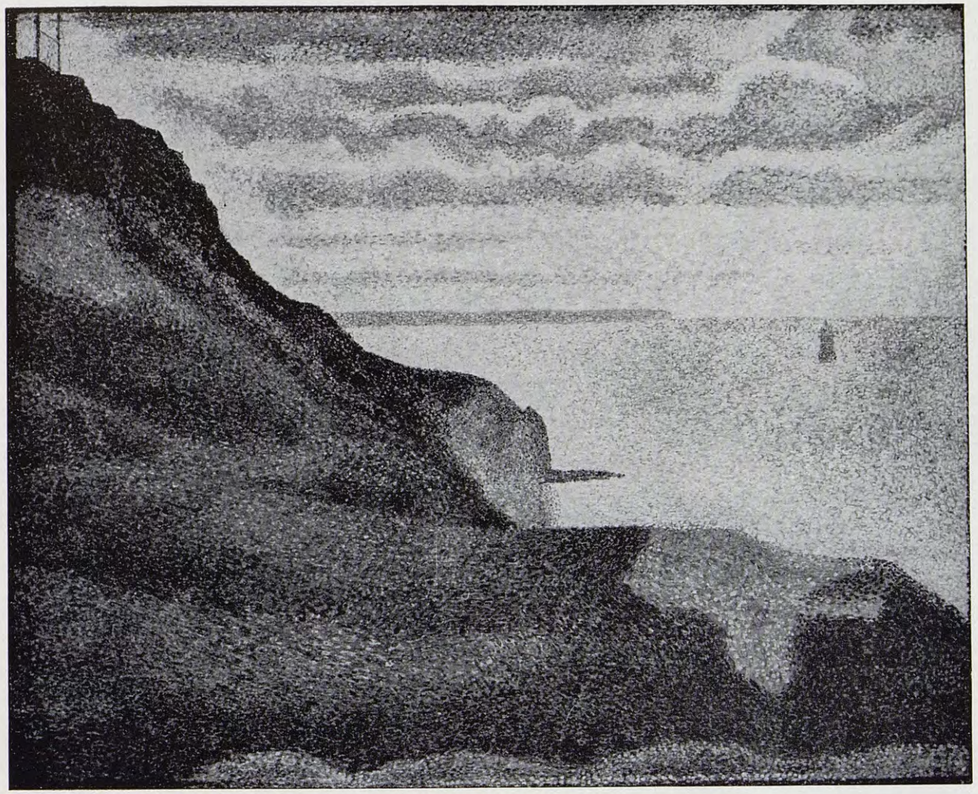
EXPOSITIONS :

Bruxelles : *Les XX*, 1889, N° 7; Paris : *Indépendants*, 1890, N° 729; Bruxelles : *Les XX*, *S.*, 1892, N° 13; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1101; Paris : *Indépendants*, *S.*, 1905, N° 38; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 72; Paris : *Cent Ans*, 1922, N° 149; Paris : *Indépendants*, 1926, N° 3219; Modern Art, New York, 1929, N° 61 *(ill.)*; Lefèvre, Londres, 1933, N° 39; Chicago Art Inst. : *Century of Progress*, 1934, N° 323; Boston, M.F.A. : *Landscapes*, 1945, p. 17; Chicago Art. Inst. : *S.*, 1958, N° 137; Wildenstein, New York : *St. Louis*, 1958, N° 49 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Fontainas & Vauxcelles : *Histoire*, 1922, p. 238 *(ill.)*; Lhote : *S.*, 1922, pl. 22; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 28; Mauny : Charles Pacquement Coll., *Arts*, janv. 1928, p. 6 *(ill.)*; *Amour de l'Art*, févr. 1933, p. 32 *(ill.)*; *Saint Louis Bull.*, oct. 1934, p. 46, 47; Huyghe : *Art Contemporain*, 1935, p. 28 *(ill.)*; Rewald: *S.*, 1949, p. 40 *(ill.)*

Photo Saint Louis Museum



185. — PORT-EN-BESSIN, LES GRUES ET LA PERCÉE, 1888

Huile sur toile — bordure peinte ajoutée par l'artiste, 64,9×81cm.
Signé en bas à droite : Seurat

COLLECTIONS :

Mme Seurat, Paris; Appert, Paris; Félix Fénéon, Paris (jusqu'en 1937); [Marie Harriman], New York (à partir de 1937); *The Hon. & Mrs. Averell Harriman, Arden, N.Y.*

EXPOSITIONS :

Paris : *Indépendants*, 1890, N° 732; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1102; Revue Blanche, Paris : *S.*, 1892; Bernheim-Jeune, Paris : 1908-09, N° 72 *bis*; Brummer, New York : *S.*, 1924, N° 6; Paris : *Indépendants*, 1926, N° 3218; Modern Art, New York, 1929, N° 57 [?]; Briant, Paris, 1930, N° 5; Braun, Paris : *Néo-Imp.*, 1932, N° 20 *(ill.)*; Rosenberg, Paris : *Grand Siècle*, 1936, N° 60; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 49 *(ill.)*; Harriman, New York : 1937, N° 17; Luxembourg, 1937, N° 79; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 62; San Francisco, 1938, N° 26; Harriman, New York, 1939, N° 13; San Francisco : *Seven Centuries*, 1939-40, N° 139; Worcester : *3rd Republic*, 1941, N° 18 *(ill.)*; Wildenstein, New York : *S.*, 1953, N° 10 *(ill.)*; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 140 *(ill.)*; National Gallery, Washington, D. C., 1959, p. 56 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Chervachidze : S., *Apollon*, juil. 1911, opp. p. 24 *(ill.)*; Cousturier : *S.*, 1921, pl. 15; Coquiot : *S.*, 1924, p. 248; Schnakenberg : S., *Arts*, déc. 1924, p. 329 *(ill.)*; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 30; Roger-Marx : *S.*, 1931, pl. 13; Hélion : S., *Burl. Mag.*, juil. 1936, p. 13; *Art News*, nov. 1937,

p. 13 *(ill.)*; Goldwater : S., *Art. Bull.*, juin 1941, p. 120, pl. 17; Rewald : *S.*, 1943, pl. 86; Venturi : S., *Gaz. des B.-A.*, juil.-déc. 1944, p. 425 *(ill.)*; Laprade : *S.*, 1945, pl. 49; Rewald : *S.*, 1948, p. 123 *(ill.)*; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 21; Laprade : *S.*, 1951, p. 70 *(ill.)*

Commentaire :

« *Les Grues et la Percée* of 1888 is typical of the tendencies which lead to this flatter, more decorative style, while retaining features of the older spatial composition. » (Goldwater : Some Aspects of the Development of Seurat's Style, *Art Bulletin*, juin 1941, p. 120)

Photo Oliver Baker, New York

186. — ENTRÉE DE L'AVANT-PORT, PORT-EN-BESSIN, 1888

Huile sur toile — bordure peinte ajoutée par l'artiste, 54,5×64,9 cm.

Collections :

Appert, Paris; [Bignou], Paris; [Lefèvre], Londres; [Knoedler], New York; Lillie P. Bliss, New York (jusqu'en 1931); *Museum of Modern Art, New York, Lillie P. Bliss Collection*

Expositions :

Bruxelles : *Les XX*, 1889, N° 8; Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 31; Lefèvre, Londres : *S.*, 1926, N° 5; Knoedler, New York : *Fifty Years*, 1927, N° 17; Modern Art, New York, 1929, N° 57 *(ill.)*; Modern Art, New York, 1930, N° 94 *(ill.)*; Modern Art, New York : *Bliss*, 1931, N° 132; Indianapolis : *Bliss*, 1932, N° 101; Modern Art, New York : *Bliss*, 1934, N° 56 *(ill.)*; New London, 1935; Modern Art, New York, 1935, N° 28 *(ill.)*; Modern Art, New York : *Modern Art*, 1935, N° 26 *(ill.)*; Berkshire Mus., 1937; Pittsfield, 1937, N° 34; Arts Club, Chicago : *Origins*, 1940, N° 64; Baltimore Mus. : *Mod. Painting*, 1940; New York : *World's Fair*, 1940, N° 368 *(ill.)*; Knoedler, New York : *S.*, 1949, N° 12 *(ill.)*; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 139 *(ill.)*

Littérature :

Coquiot : *S.*, 1924, p. 248; *Cahiers d'Art*, 1926, 7, p. 173 *(ill.)*; Fry : *Transformations*, 1926, p. 195, opp. p. 195 *(ill.)*; Venturi : S., *Gaz. des B.-A.*, juil.-déc. 1944, p. 428 *(ill.)*; Rewald : *H. of I.*, 1946, p. 383 *(ill.)*; Barr, brochure, 1946; Rewald : *S.*, 1949, p. 35 *(ill.)*; Rewald : S., *Art News*, avr. 1949, p. 23 *(ill.)*; Venturi : *Imp. & Symb.*, 1950, pl. 152; Venturi : *De Manet*, 1953, p. 200 *(ill.)*, 201; Barr : *Masters*, 1954, p. 25 *(ill., couleurs)*; Rewald : *P.-I.*, 1956, p. 115 *(ill., couleurs)*

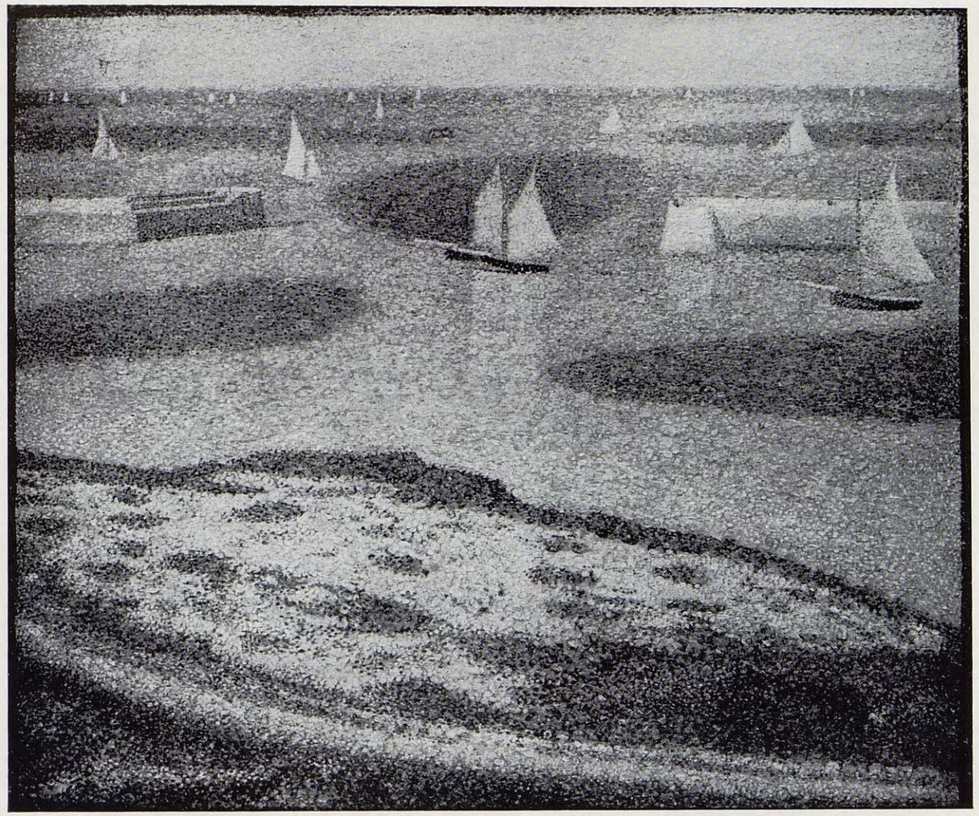
Commentaires :

« But as beautiful and surprising as any is the *Port-en-Bessin* where the shadows of still clouds hanging over the sunlit sea make an exquisite arabesque picked up again by the patterns of the turf on the weathered down in the foreground. When viewed at short range it appears as an almost flat pattern design, but retire to the other end of the room and the planes stretch to infinite distances with almost the effect of an illusion. » (Fry : *Transformations*, 1926, p. 195)

« In the composition of *Port-en-Bessin* there are three main themes or motifs : the gentle curves of flattened ovals; small sharply angled white shapes; and straight horizontal lines. The composition is divided into two sections (in music we should call them movements) : the green section, which is the land in the foreground, and the blue section, the sea beyond.

We start with the foreground, this green section. One of the three main themes of the composition, the flattened oval, is announced by the gentle curve of the road which is answered by the more irregular curve of the cliff's edge. This large foreshortened oval is cut equally at each side by the edges of the canvas; and inside this oval the patches of green grass against the sandy soil make small scattered islands which dapple the land as the cloud shadows pattern the sea.

The design of the green, land sectionre, tentative, casual, muffled and a little monotonous as may be fitting for a prelude. But in the sea section the design is more complex and the themes are more clearly developed. It is a contrapunctal movement. The blue plane of the water is broken first and gently by theme one, the dark ovals of cloud shadows *(andante)*, then

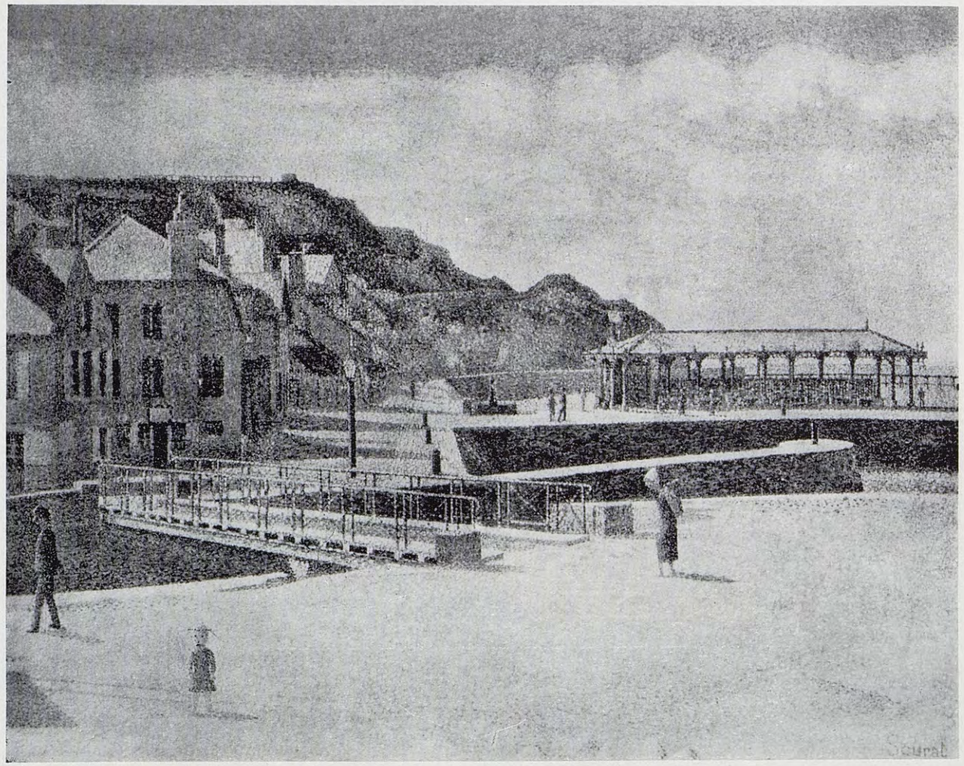


186

by theme two *(allegretto)*, the sharp angles of white sails, and then by motif three, the horizontal lines of the breakwater. Beyond, in the distance, the three themes develop their visual counterpoint; the ovals become flatter, less curved, the sloops grow smaller, less incisive *(diminuendo poco a poco)*, until they dwindle to a row of white, carefully spaced dots away in the distance. Ultimately both the cloud shadows and the sails are absorbed, resolved, into the unbroken dark horizon which had been foretold by the horizontal breakwater. And finally, beyond and above, rises the silent sky. Music exists in time, painting in space. Only the eyes wandering over the canvas provide movement. Yet Seurat would perhaps not have disapproved such « program notes » for he was interested in relating music to paint. In the very year he painted this picture he read Mallarmé's translation of Whistler's *Ten O'Clock*. Seurat praised Whistler as a great painter — and *Ten O'Clock* is full of comparisons between painting and music. » (Barr, brochure pour une reproduction de ce tableau, 1946)

« Although the aim of divisionism was to represent light with colours, Seurat's light is not at all natural and exists only in a world of fancy and dream. Everything is clear, celestial; the effect seems timid, but what we see is Seurat's fervour protected by his order. But the order is not superimposed; it emerges from the colours themselves. » (Venturi : *Impressionists* and Symbolists, 1950, p. 148-149)

Photo Museum of Modern Art



187. — PORT-EN-BESSIN, LE PONT ET LES QUAIS, 1888

Huile sur toile — bordure peinte ajoutée par l'artiste, 64,9×82,4 cm.
Signé en bas à droite : Seurat

COLLECTIONS :

[Barbazanges], Paris; S. van Deventer, Rotterdam (de 1913 à 1938); [Huinck & Scherjon], Amsterdam; [Bignou], Paris; [Lefèvre], Londres; Mrs. Chester Beatty, Londres; [Rosenberg], New York (1957); *Minneapolis Institute of Arts* (depuis 1957)

EXPOSITIONS :

Bruxelles : *Les XX*, 1889, N° 5; Paris : *Indépendants*, 1889, N° 243; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1099; Düsseldorf : *Kröller-Müller*, 1928, N° 433 [?]; Rotterdam, 1934-35, N° 52 *(ill.)*; Rotterdam : *S.*, 1936-37, N° 44 *(ill.)*; Lefèvre, Londres, 1939, N° 40 *(ill.)*; Rosenberg, New York, 1957, N° 31 *(ill.)*; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 138 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Fénéon : Indépendants, *Art Moderne*, 27 oct. 1889, p. 339; Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; *Cahiers d'Art*, 1926, 5, p. 113 *(ill.)*; Kröller-Müller : *Entwicklung*, 1927, p. 124 *(ill.)*; Rewald : *P.-I.*, 1956, p. 123 *(ill.)*; Homer : Port-en-Bessin, *Minneapolis Inst. Bull.*, été 1957, p. 17-41, pl. 1, p. 36 *(ill., dét.)*, p. 37 *(ill., dét.)*; Herbert : S., *Burl. Mag.*, mai 1958, fig. 13

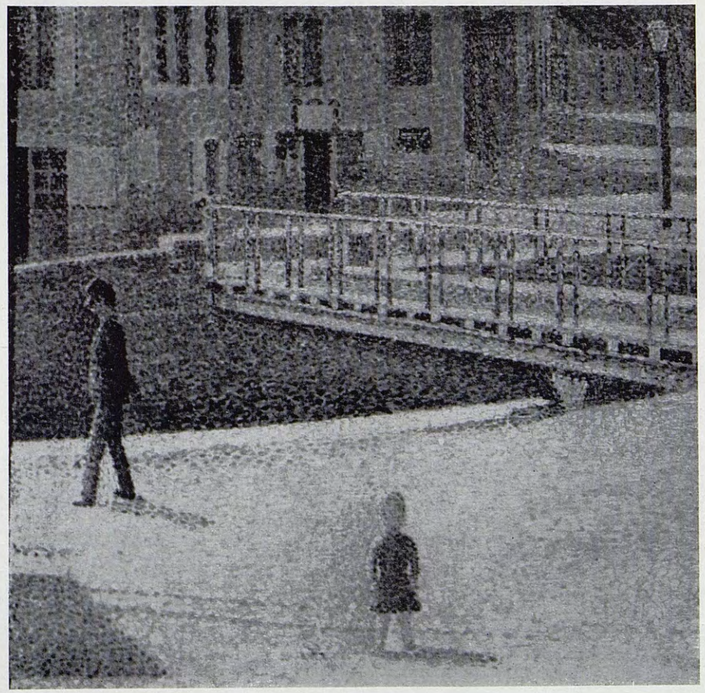
COMMENTAIRES :

« On voudrait moins ankylosés les personnages qui circulent sur le quai de Port-en-Bessin : si l'allure du baby errant est charmante et vraie, le... douanier et la porteuse de fagots ou de varech restent improbables; ce douanier, nous le connaissons depuis deux ans : il était régisseur dans la *Parade* du même M. Seurat. » (Fénéon : Exposition des Artistes Indépendants à Paris, *L'Art Moderne*, 27 oct. 1889, p. 339)

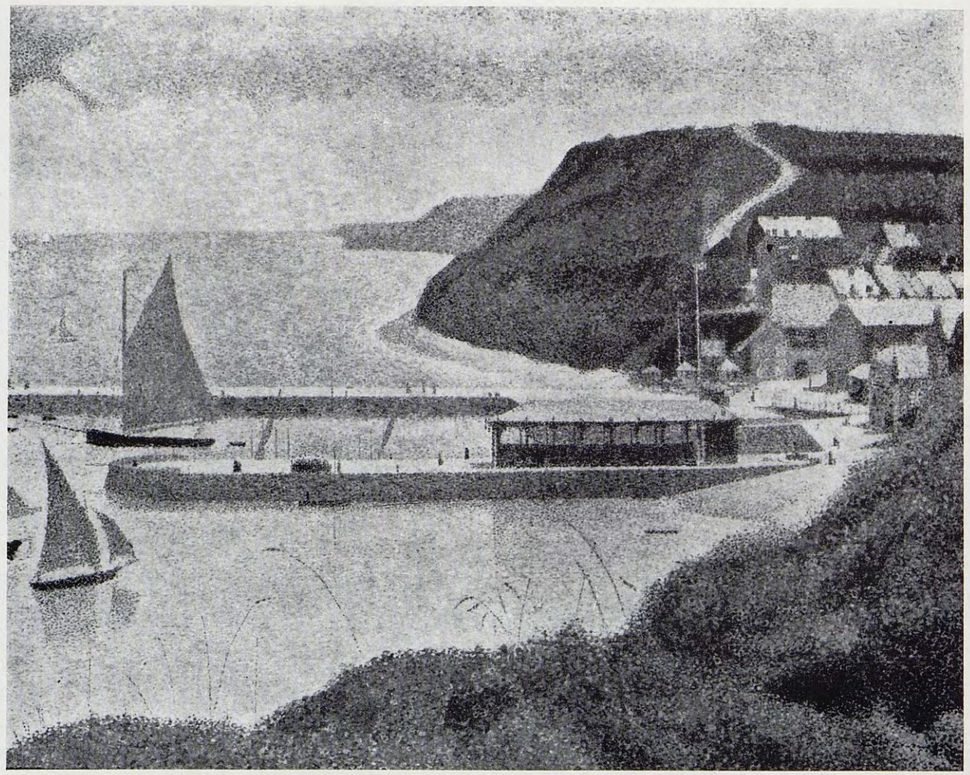
« It was possible even for Fénéon to withhold approval when his friend went too far in turning the human form into an abstract symbol. Why, then did Seurat do it? We may find the answer in his increasing interest in the theory of linear directions, which could be applied not only to the landscape but to human expression as well... The man and woman both look downward, though the woman, particularly, sums up in a single bent-over silhouette the grim monotony of her daily task. The customs man, on the other hand, seems to be deep in some serious meditation as he trudges home. Now, the small child who stands between them does not share the same resignation of spirit, but stands confidently erect. At this point, we could stop and allow the observer to fill the remainder of the drama according to his own private feeling. However, the contemplation of Seurat's other work might suggest the following positive interpretation of the human situation :

As represented by Seurat, the energies of the older generation are sapped, perhaps by their monotonous routine of life. This is evident in the dejected cast of the two middle-class working people in the foreground. Remove the child momentarily, and the picture tends to become an almost pessimistic comment on human activity. Its presence gives the scene a hopeful aspect because of its alert glance and air of self-contained energy. This may have been the image that symbolized for Seurat, unconsciously, the new artistic and social generation to which he belonged. » (Homer : Seurat's Port-en-Bessin, *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, N° 2, été, 1957, p. 38-39)

Photos Minneapolis Institute



N° 187, détail



188. — PORT-EN-BESSIN, AVANT-PORT, MARÉE HAUTE, 1888

Huile sur toile — bordure peinte ajoutée par l'artiste, 65×81 cm.

COLLECTIONS :

Mme Seurat, Paris; Paul Alexis, Paris (acheté sur les conseils de Signac); [Garibaldi], Marseille; Alfred Lombard, Aix-en-Provence (acquis en 1923 pour 1.500 francs; jusqu'en 1951); [Rosenberg], New York (acquis par le Louvre en 1951 pour 16.000.000 francs); *Musée du Louvre, Paris*

EXPOSITIONS :

Bruxelles : *Les XX*, 1889, N° 6; Paris : *Indépendants*, 1890, N° 730; Bruxelles : *Les XX*, *S.*, 1892, N° 12; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1100; Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 30; Paris : *Cinquante Ans*, 1925, N° 71; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 50; Venise : *Biennale*, 1938, N° 43; Rome, Florence, 1955, N° 97 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Coquiot : *S.*, 1924, p. 248; George : *S.*, 1928, p. 1 *(ill.)*; Bazin : *Époque Impressionniste*, 1953, pl. 104; Taylor : *Impressionists*, 1953, pl. 85 *(couleurs)*; Cassou : *Imp.*, 1953, pl. 85 *(couleurs)*; Stoll : *La peinture impressionniste*, 1957, pl. 73 *(couleurs)*; Bazin : *Trésors de l'Impressionnisme*, 1958, p. 216-217 *(ill., couleurs)*; *Cat. des peintures impressionnistes*, Musées Nationaux, 1958, N° 390, p. 197.

COMMENTAIRE :

« La toile... laisse deviner sous la couche des points de couleurs, des coups de brosse assez larges, comme si l'artiste avait d'abord recouvert sa toile dans cette technique qu'il employait pour ses esquisses et avait ensuite posé de petites touches sur le fond; cela explique pourquoi la toile blanche n'est pas visible entre les touches circulaires de son pinceau.

Des marines de Seurat émane une sorte de scintillement lumineux; le paysage semble émettre la lumière, plutôt que la recevoir. Charles Angrand disait de l'artiste : « Il est le premier qui ait rendu le sentiment qu'inspire la mer les jours calmes. » (Bazin : *Trésors de l'Impressionnisme*, 1958, p. 216)

Photo Agraci, Paris

189. — DIMANCHE, PORT-EN-BESSIN, 1888

Huile sur toile — bordure peinte ajoutée par l'artiste, 66×82 cm.

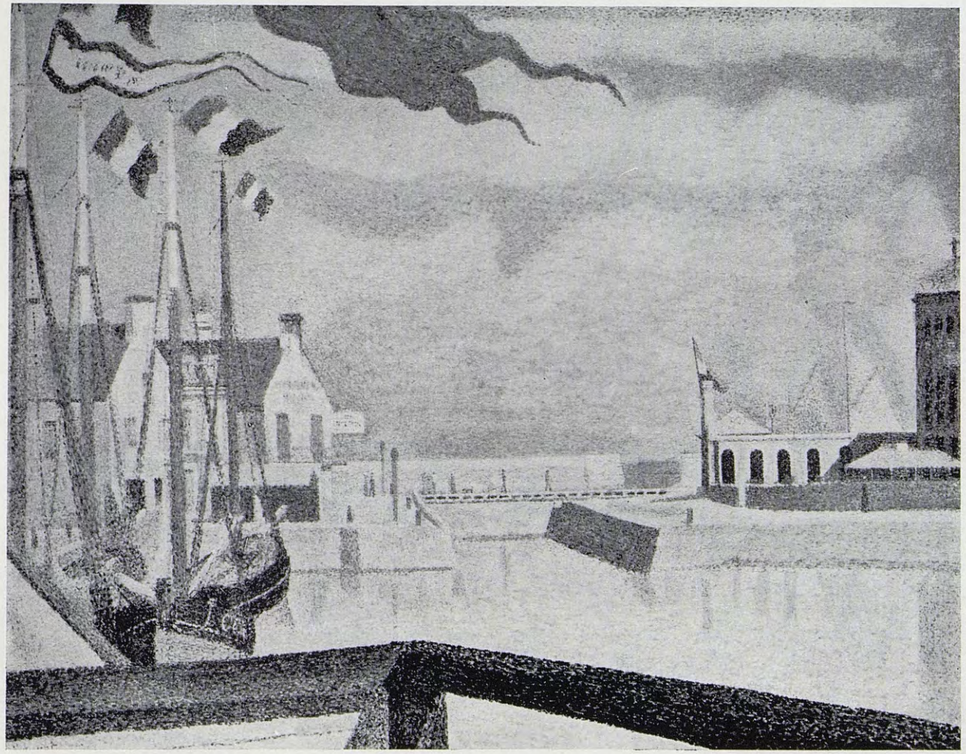
Signé en bas à gauche : Seurat

COLLECTIONS :

Henry van de Velde, Weimar; Karl-Ernst Osthaus, Hagen (prêté au Folkwang Museum, Hagen); *Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo* (en 1928)

EXPOSITIONS :

Bruxelles : *Les XX*, 1889, N° 4; Paris : *Indépendants*, 1890, N° 728; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1098; Paris : *Néo-Impressionnistes*, 1893-94, N° 2; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 71; Düsseldorf : *Kröller-Müller*, 1928, N° 429; Rotterdam, 1934-35, N° 49; Amsterdam, 1951, N° 127; Kröller-Müller, Otterlo : *van Gogh*, 1953, N° 63



(ill.); Bruxelles : *50 ans d'art moderne*, 1958, N° 298 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Chervachidze : S., *Apollon*, juil. 1911, opp. p. 24; Cousturier : S., *Art Décoratif*, 20 juin 1912, p. 370 *(ill.)*; Bissière : S., *Esprit Nouveau*, 15 oct. 1920, p. 21 *(ill.)*; Cousturier : *S.*, 1921, pl. 23; Lhote : *S.*, 1922, pl. 6; Pach : *S.*, 1923, pl. 3; Pach : S., *Arts*, mars 1923, p. 162; Coquiot : *S.*, 1924, p. 222, opp. p. 224 *(ill.)*, 248; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 29; Kröller-Müller : *Entwicklung*, 1927, p. 124 *(ill.)*; Fels : S., *A.B.C.*, nov. 1927, p. 285 *(ill.)*; George : *S.*, 1928, pl. 5; Roger-Marx : *S.*, 1931, pl. 15; Werner : S., *Kunst*, févr. 1932, p. 148 *(ill.)*; Lhote : *Paysage*, 1939, pl. 4; Arnheim : Mosaics, *Parnassus*, févr. 1941, p. 72 *(ill.)*; Goldwater : S., *Art Bull.*, juin 1941, p. 130, pl. 20; Raynal & Read : *De Baudelaire*, 1949, p. 55 *(ill., couleurs)*; Rewald : *S.*, 1949, p. 41; Schmidt : S., *Kunst*, juil. 1949, p. 141 *(ill.)*; Laprade : *S.*, 1951, p. 71 *(ill.)*; Roger-Marx : *Paysage*, 1952 *(ill.)*; *Kröller-Müller Cat.*, 1956, N° 613; Homer : Port-en-Bessin, *Minneapolis Inst. Bull.*, été 1957, pl. 4; Schapiro : S., *Art News*, avr. 1958, p. 45 *(ill.)*; Deventer : *Aus Liebe zur Kunst*, 1958, p. 137 *(ill. couleurs)*

COMMENTAIRES :

« Pour bien s'expliquer la beauté de ces paysages, se rappeler que le grand élément du plasticien c'est la répétition... La fameuse « diversité dans l'unité » résulte à la fois d'analogies échappant à la monotonie, et de dissonances subtilement raccordées à l'ensemble. » (Lhote : *Traité du Paysage*, 1939, pl. 4)

« In *Port-en-Bessin, un Dimanche*, where this decorative, and at the same time descriptive, line appears for the first time in all its force, there can be no question : the waving flags have been painted in a manner obviously at variance with the rest of the picture, and clearly motivated by theoretical and « symbolic » considerations; they are there to show the gaiety of this otherwise tranquil scene. » (Goldwater : Some Aspects of the Evolution of Seurat's Style, *Art Bulletin*, juin 1941, p. 130)

Photo Rijksmuseum Kröller-Müller

190. — TEMPS GRIS, GRANDE-JATTE, 1888

Huile sur toile — bordure peinte, [ajoutée par l'artiste ?] 69,9×84,1 cm

COLLECTIONS :

Alexandre Séon, Paris; Walter Halvorsen; [Brummer], New York; John Quinn, New York (jusqu'en 1926); *collection particulière, U.S.A.*

EXPOSITIONS :

Bruxelles : *Les XX*, 1889, N° 3; Paris : *Indépendants*, 1890, N° 733; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1091; Bruxelles : *Libre Esthétique*, 1904, N° 148; Paris : *Indépendants, S.*, 1905, N° 41; Brummer, New York : *S.*, 1924, N° 16

LITTÉRATURE :

Christophe : S., *Hommes d'Aujourd'hui*, 1890, 8, N° 328; Lecomte, *Art Moderne*, 30 mars 1890, p. 101; Lettre d'Angrand à L. Cousturier, 4 juil. 1912, *La Vie*, 1er oct. 1936, p. 248; Langaard : S., *Kunst og Kultur*, 1921, 9, p. 37 *(ill.)*; Pach : *S.*, 1923, pl. 9; Pach : S., *Arts*, mars 1923, p. 168 *(ill.)*; Coquiot : *S.*, 1924, opp. p. 168 *(ill.)*, p. 248; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 20; Werner : S., *Kunst*, févr. 1932, p. 150 *(ill.)*; Rich : *S.*, 1935, p. 61, N° 23; Goldwater : S., *Art Bull.*, juin 1941, p. 120, pl. 18; Rewald : *S.*, 1943, pl. 85; Laprade : *S.*, 1945, pl. 47; Schmidt : S., *Kunst*, juin 1949, p. 142 *(ill.)*; Laprade : *S.*, 1951, p. 58 *(ill.)*

COMMENTAIRES :

« *La Grande-Jatte, Temps Gris*, prouve que même par la torpeur d'un ciel opaque, le soleil opère encore une diffusion sourde et latente. » (Lecomte : Société des Artistes Indépendants, *L'Art Moderne*, 30 mars 1890, p. 101)

« ... the trees to right and left which serve to frame the picture and to establish the first, repoussoir plane, are themselves at different points upon a spatial diagonal that recedes from right to left; this latter fact is obscured by a uniform intensity that brings them equally forward, and also by the repetition of this frontal plane in that of the shore in the distance. » (Goldwater : Some Aspects of the Development of Seurat's Style, *Art Bulletin*, juin 1941, p. 125)

Photo Vizzavona, Paris

190

191. — LA TOUR EIFFEL, 1889

Huile sur bois — bordure peinte, 24,1 × 15,2 cm.
Le cadre peint par Seurat a disparu

COLLECTIONS :

[Bernheim-Jeune], Paris; Princesse Marguerite Caetani (en 1924); [Jacques Seligmann], New York (en 1942); *Mr. & Mrs. Germain Seligman, New York*

EXPOSITIONS :

Paris : *S.*, 1895 [d'après le journal de Signac]; Zürich, 1917, N° 226; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 32 *(ill.)*; Paris, Hôtel de la Curiosité : *Amis du Luxembourg*, 1924, N° 39; Knoedler, New York, 1939, N° 38; Arts Club, Chicago : *Origins*, 1940, N° 65; New York : *World's Fair*, 1940, N° 370; Fogg, Harvard, 1942, p. 12; Wildenstein, New York : *Paris*, 1943, N° 13 *(ill.)*; Paris : *Collections*, 1952-53, N° 39; Wildenstein, New York : *S.*, 1953, N° 15; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 146

LITTÉRATURE :

Signac : Journal (1894-95), *Gaz. des B.-A.*, juin-sept. 1949, p. 117; Coquiot : *S.*, 1924, p. 249; Schapiro : S., *Columbia Review*, nov. 1935, p. 15; Rewald : S., *Art News*, avr. 1949, p. 22 *(ill.)*; Rewald : *P.-I.*, 1956, p. 279 *(ill.)*; Homer : Port-en-Bessin, *Minneapolis Inst. Bull.*, été 1957, pl. 10; Schapiro : S., *Art News*, avr. 1958, p. 45, 52, 53 *(ill.)*

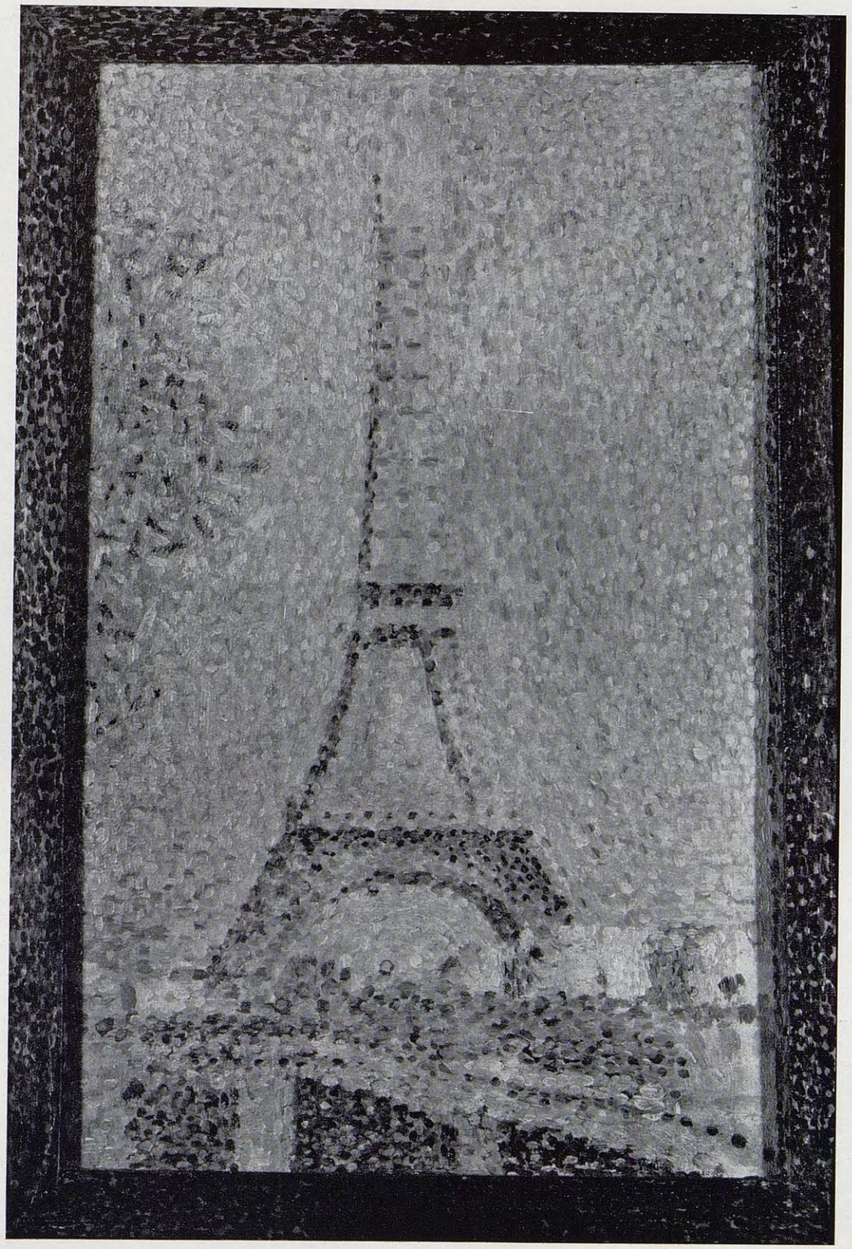
COMMENTAIRES :

« Exposition de panneaux et de dessins de Seurat. Ce ne sont que de petites notes peu importantes et certainement pas des meilleures, et, pourtant, quel charme se dégage de ces sourires et de ses pensées de peintre... Et de sa dernière manière une *Tour Eiffel*. » (Journal inédit de Paul Signac — 22 févr. 1895 — *Gazette des Beaux-Arts*, juin-sept. 1949, p. 117)

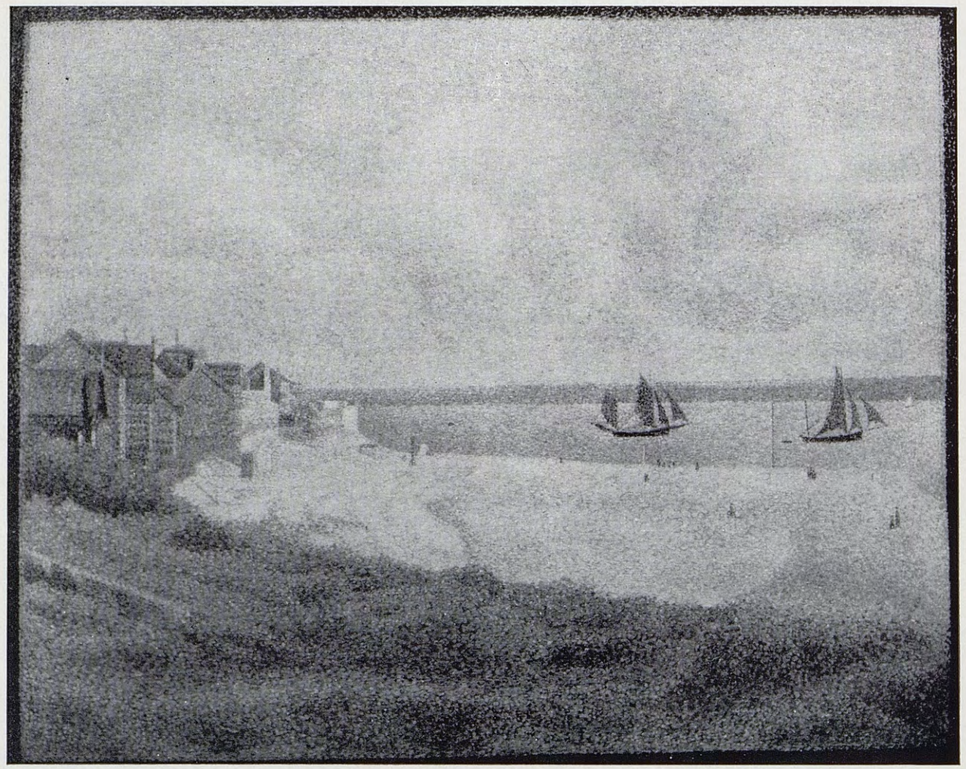
« The Eiffel tower offers indeed a formal resemblance to the art of Seurat and it is worth recalling that the tower was originally painted with newly invented pigments which produced an impressive irridescence which disgusted the academic artists. In common with certain engineers and architects of his time, Seurat identified the progress of art with technical invention, rationalized labor, and a democratic popular content. » (Schapiro : Seurat and La Grande-Jatte, *Columbia Review*, nov. 1935, p. 15)

« In this spirit of modernity, Seurat was attracted by the Eiffel Tower which was to take its place among the chief spectacles of Paris. In painting the Tower in 1889, even before it was completed, Seurat took a stand on an object of intense dispute among artists at the time. The enemies of the Tower included writers like Huysmans who saw in it only the Notre Dame of Mammon — a vulgar assertion of the power of industry and trade. For Seurat the tower was a congenial work of art of which he had anticipated the forms in his own painting. Its clean, graceful silhouette has an unmistakable affinity with the lines of the trombonist in his *Side Show* [voir N° 181 du présent catalogue] and the central nude in the *Models* [voir N° 178]. Besides, the construction of this immense monument out of small exposed parts, each designed for its place, and forming together out of the visible criss-cross and multiplicity of elements a single airy whole of striking simplicity and elegance of shape, was not unlike his own art with its summation of innumerable tiny units into a large clear form which retained the aspect of immaterial lightness evident in the smaller parts. In its original state the Tower was closer to Seurat's art than it is today; for the iron structure was coated with several shades of iridescent enamel paint — the poet Tailhade called it the « speculum-Eiffel ». If the identity of the painter of Seurat's picture were unknown, we could call him appropriately the Master of the Eiffel Tower. » (Schapiro : New Light on Seurat, *Art News*, avr. 1958, p. 45, 52)

Photo Jacques Seligmann & Co., New York



191



192. — VUE DU CROTOY, AVAL ou LE CROTOY, MATIN, 1889

Huile sur toile — bordure peinte par-dessus une première bordure plus pâle, 70,5 × 86,4 cm.
Signé en bas à droite sur la bordure : Seurat

COLLECTIONS :

Edmond Picard, Bruxelles (en 1892); Vente E. Picard, Bruxelles, Le Roy, 26 mars 1904, N° 54; [Bernheim-Jeune], Paris; Richard Goetz, Paris (à la déclaration de la guerre, en 1914, offert en vain par Goetz, citoyen allemand, au musée du Louvre); Vente du séquestre R. Goetz, Paris, Drouot, 23-24 févr. 1922, N° 180 (16.500 francs); M. Loewenstein; [Seligmann], Paris (en 1937); Edward G. Robinson, Beverly Hills, California (jusqu'en 1957); *Stavros Niarchos, Athènes* (depuis 1957)

EXPOSITIONS :

Paris : *Indépendants*, 1889, N° 241; Bruxelles : *Les XX*, 1891, N° 3; Anvers, 1892, N° 5; Bruxelles : *Les XX, S.*, 1892, N° 16; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1103; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 74; Grafton, Londres, 1910-11, N° 54; Bernheim-Jeune, Paris : *L'Eau*, 1911, N° 48 *(ill.)*; Palais des B.-A., Bruxelles : *Impressionnisme*, 1935, N° 76 *(ill.)*; Paris : *Chefs-d'Œuvre*, 1937, N° 415; Seligmann, New York, 1937, N° 22 *(ill.)*; Los Angeles-San Francisco : *Robinson*, 1956-57, N° 60 *(ill.)*; Knoedler, New York : *Niarchos*, 1957-58, N° 55 *(ill., couleurs)*; Chicago Art Inst. : S., 1958, N° 142 *(ill.)*; Tate, Londres : *Niarchos*, 1958, N° 59 *(ill., couleurs)*; Kunsthaus, Zurich : *Niarchos*, 1959, N° 49 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Fénéon : Indépendants, *Art Moderne*, 27 oct. 1889, p. 339; Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Holmes : *Notes*, 1910, p. 26; Lhote : *S.*, 1922, pl. 27; Pach : *S.*, 1923, pl. 11; Coquiot : *S.*, 1924, p. 248; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 31; George : *S.*, 1928, pl. 6; Lord, *Burl. Mag.*, août 1935, p. 87; Wilenski : *Mod. French*, 1940, pl. 25 A; Rewald : *S.*, 1943, pl. 91; Laprade : *S.*, 1945, pl. 50; Rewald : *S.*, 1948, p. 132 *(ill.)*, 133, 134; Rewald : *S.*, 1949, p. 42 *(ill.)*; Venturi : *Imp. & Symb.*, 1950, pl. 153; Laprade : *S.*, 1951, p. 72 *(ill.)*; Taylor : *Impressionists*, 1953, pl. 80; Venturi : *De Manet*, 1953, p. 201, 202 *(ill.)*, 204; Cassou : *Imp.*, 1953, pl. 80; *Vogue*, 1er mars 1957, p. 137 *(ill.)*

COMMENTAIRES :

« Les nuées conchoïdes du *Crotoy* (matin) sont peu persuasives. » (Fénéon : Exposition des Artistes Indépendants à Paris, *L'Art Moderne*, 27 oct. 1889, p. 339)

« Ces deux *Crotoy* [voir également N° 193 du présent catalogue] sont entourés d'une bordure peinte sur la toile même : une telle disposition supprime les barres d'ombre que porterait un relief et permet de colorier ce cadre au fur de l'exécution du tableau » (Fénéon, *ibid.* Pour le reste de cette citation, concernant la question des cadres, voir Écrits de Fénéon, p. XXV)

Remarque : Comme pour le N° 195, il y a des indications d'une bordure peinte antérieure en couleurs pâles dépassant les limites de la bordure actuelle.

Photo Jacques Seligmann & Co., New York

NOTE

C'est au Crotoy, pendant l'été 1889, que les bordures *simultanées*, c'est-à-dire prévues dès la conception du tableau, font leur apparition sur les toiles de Seurat (voir, au-dessus, la citation de Fénéon). A deux exceptions près — le croqueton complet pour les *Poseuses* [N° 177 du présent catalogue] qui s'orne d'une bande à droite et à gauche seulement, et celui de la *Tour Eiffel* [N° 191], exécuté avant le départ du peintre pour Le Crotoy — tous les liserés qu'on trouve sur des œuvres antérieures paraissent avoir été ajoutés après coup. Vu l'extrême méthode avec laquelle l'artiste procédait, il semblerait que les toiles ou panneaux *sans* bordure ou avec bordure *ajoutée* plus tard précèdent ceux avec bordure d'origine. En effet, *toutes* les œuvres peintes ultérieurement portent un liséré exécuté simultanément au tableau, même si celui-ci n'apparaît pas toujours sur nos reproductions.

193. — VUE DU CROTOY, AMONT ou LE CROTOY, APRÈS-MIDI, 1889

Huile sur toile — bordure peinte ; le cadre peint est de Seurat (signé sur le revers), 69,9 × 86,2 cm.

COLLECTIONS :

Mme Seurat, Paris; Émile Seurat, Paris; John Quinn, New York (jusqu'en 1926); [Wildenstein], New York (en 1929); [Rosenberg], Paris; [Knoedler], New York (jusqu'en 1935); *collection particulière, U.S.A.*

EXPOSITIONS :

Paris : *Indépendants*, 1889, N° 242; Bruxelles : *Les XX*, 1891, N° 2; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1104; Brébant, Paris : *S.*, 1892-93, N° 51; Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 33; Paris : *Indépendants*, *S.*, 1905, N° 1; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 75; Brummer, New York : *S.*, 1924, N° 19; Modern Art, New York, 1929, N° 59; St. Louis, 1931, N° 29; Cincinnati, 1933, N° 8 *(ill.)*; San Francisco : *French Painting*, 1934, p. 60 ; Scoot, Montreal, 1934, N° 17 *(ill.)* ; Detroit, 1940, N° 49

LITTÉRATURE :

Fénéon : Indépendants, *Art Moderne*, 27 oct. 1889, p. 339; Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Pach : *S.*, 1923, pl. 10; Pach : S., *Arts*, mars 1923, p. 169 *(ill.)*; Coquiot : *S.*, 1924, p. 248; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 32; *Quinn Cat.*, 1926, N° 122 *(ill.)*; *Connoisseur*, janv. 1930, p. 8 *(ill.)*; Richardson : *Western Art*, 1939, p. 163 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1943, pl. 91; Rewald : *S.*, 1949, p. 43 *(ill.)*; Venturi : *Imp. & Symb.*, 1950, pl. 154; Laprade : *S.*, 1951, p. 73 *(ill.)*; Venturi : *De Manet*, 1953, p. 201, 202 *(ill.)*

COMMENTAIRES :

« Que l'on remarque, dans *Le Crotoy* (après-midi), cette bande de sable qui délègue des coins vers le littoral, et ce nuage à figure de méduse ou de champignon qui laisse choir des filaments verticaux sur l'horizontale du fond : ce sont sensiblement des oppositions à angle droit ; mais ce sont de telles oppositions que prodigue M. Jules Chéret, et peut-être leur doit-il l'efficacité de ses affiches. Si nativement loyal, l'art de M. Seurat songe à peine à dissimuler ces recherches, et la plausibilité des spectacles en pâtit. » (Fénéon : Exposition des Artistes Indépendants à Paris, *L'Art Moderne*, 27 oct. 1889, p. 339)

« Revu les tableaux de Seurat dans le salon de sa mère. Les dernières marines de Crotoy et d'... [illisible], dans leurs cadres colorés, y font merveille. C'est de la lumière douce et harmonieuse qui est accrochée sur ces murs. On ne sent pas la facture. Tout le côté gênant du métier disparaît — et reste seul le bénéfice de cette peinture qui n'a pas besoin de grande lumière puisqu'elle-même en crée. » (Journal inédit de Paul Signac — 29 déc. 1894 — *Gazette des Beaux-Arts*, juin-sept. 1949, p. 114)

Photo Wildenstein

Vue du Crotoy, amont, photographie.

194. — ÉTUDE POUR « JEUNE FEMME SE POUDRANT », 1889

Huile sur bois — bordure peinte, 25 × 16 cm.

COLLECTIONS :
Salomon, Nancy; [Wildenstein], New York; *Mr. & Mrs. Leigh B. Block, Chicago* (depuis 1958)

Photo Wildenstein

195. — JEUNE FEMME SE POUDRANT, 1889-1890
(selon Signac 1888-1889)

Huile sur toile — bordure peinte par-dessus une première bordure plus pâle, 94,5 × 79,2 cm.
Signé en bas à droite : Seurat

COLLECTIONS :
Madeleine Knobloch, Paris; Félix Fénéon, Paris; Richard Goetz, Paris; [Wildenstein], Paris; Dikran Khan Kelekian, Paris & New York

(jusqu'en 1922); Vente Kelekian, New York, American Art Assoc., 1922, N° 154 *(ill.)* ($ 5.200); [Eugene O. M. Liston], New York; [Percy Moore Turner], Londres; John Quinn, New York; [P. Rosenberg], Paris; [French Gal.], Londres; Samuel Courtauld, Londres (à partir de 1926); *The Home House Trustees, Londres*

Expositions :

Paris : *Indépendants*, 1890, N° 727; Bruxelles : *Les XX, S.*, 1892, N° 14; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1085; Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 35; Munich, etc. : *Französische Künstler*, 1906-07, N° 103 *(ill.)*; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 73; Berlin : *Sezession*, 1913, N° 218; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 30; Brooklyn : *Post-Impressionists*, 1921; Metropolitan New York; *Impressionists*, 1921, N° 114; Brummer, New York : *S.*, 1924, N° 18; Tate, Londres : *French Gal.*, 1926, N° 41; R. A., Londres : *French Art*, 1932, N° 503; Liverpool, 1933, N° 576; Soc. of Scot. Artists, Edimbourg, 1935, N° 116; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 31 *(ill.)*; Tate, Londres : *Courtauld*, 1948, N° 71; Paris : *Œuvres du XXe Siècle*, 1952, N° 105 *(ill.)*; Tate, Londres, 1952, N° 89 *(ill.)*; Orangerie, Paris : *Courtauld*, 1955, N° 54 *(ill.)*; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 147 *(ill.)*

Littérature :

Lecomte, *Art Moderne*, 30 mars 1890, p. 101; Leclercq, *Chronique des Arts*, 30 mars 1900, p. 118; Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Chervachidze : S., *Apollon*, juil. 1911, opp. p. 32 *(ill.)*; Bissière : S., *Esprit Nouveau*, 15 oct. 1920, p. 2 *(ill.)*; Fénéon, *Bull. de la Vie Artistique*, 15 oct. 1921, p. 534 *(ill.)*; *Arts*, déc. 1921, p. 145 *(ill.)*; Pach : *S.*, 1923, pl. 8; Coquiot : *S.*, 1924, opp. p. 136 *(ill.)*, p. 248; Fénéon : S., *Querschnitt*, oct. 1926, opp. p. 771 *(ill.)*; Fry : *Transformations*, 1926, p. 194, 195; Fry : S., *Dial*, sept. 1926, p. 230; *Quinn Cat.*, 1926, N° 124 *(ill.)*; Ozenfant & Jeanneret : *Peinture Moderne*, 1927, opp. p. 33 *(ill.)*; Fels : S., *A.B.C.*, N° 1927, p. 286 *(ill.)*; George : *S.*, 1928, pl. 13; Niehaus : S., *Elsevier's*, janv.-juil. 1930, opp. p. 297 *(ill.)*; Wilenski : Courtauld, *Formes*, déc. 1930, p. 16 *(ill.)*; Rey : *Renaissance*, 1931, p. 128, 129; *Burl. Mag.*, janv. 1932, p. 72 *(ill.)*; Jamot-Turner : *Courtauld*, 1932, N° 45 *(ill.)*; Sweeney : *Redirections*, 1934, pl. 2; *Courtauld Cat. of Pict.*, 1935, N° 11 *(ill.)*; Laver : *French Painting*, 1937, pl. 133; Goldwater : S., *Art Bull.*, juin 1941, 120, 121, pl. 12; Rewald : *S.*, 1943, pl. 95; Laprade : *S.*, 1945, pl. 53; Rewald : *S.*, 1948, p. 134, 135 *(ill.)*; Lewisohn : *Painters & Personalities*, 1948, pl. 24; Fougeron, *Arts de France*, 1949, 27-28, p. 47 *(ill., dét.)*; Rewald : *S.*, 1949, p. 47 *(ill.)*; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 47; Laprade : *S.*, 1951, p. 74 *(ill., couleurs)*; Wilenski : *S.*, 1951, p. 23 *(ill.)*; Bazin : *Époque Impressionniste*, 1953, pl. 107; Taylor : *Impressionists*, 1953, p. 83 *(ill.)*; Cassou : *Imp.*, 1953, pl. 82 *(couleurs)*; Cooper : *Courtauld*, 1954, N° 69 *(ill.)*; Rewald : *P.-I.*, 1956, p. 424, 425 *(ill.)*; Radiological photograph of Seurat Self-Portrait, *New York Times*, 6 févr. 1958; Herbert : S., *Burl. Mag.*, mai 1958, p. 155

Commentaires :

« Une Jeune Femme de la bourgeoisie moderne, à sa table de toilette gracile, légère, fanfreluchante de marquise du XVIIIe siècle, poudre ses chairs épaisses, rendues par un travail et un modelé savoureux. » (Lecomte : *L'Art Moderne*, 30 mars 1890, p. 101)

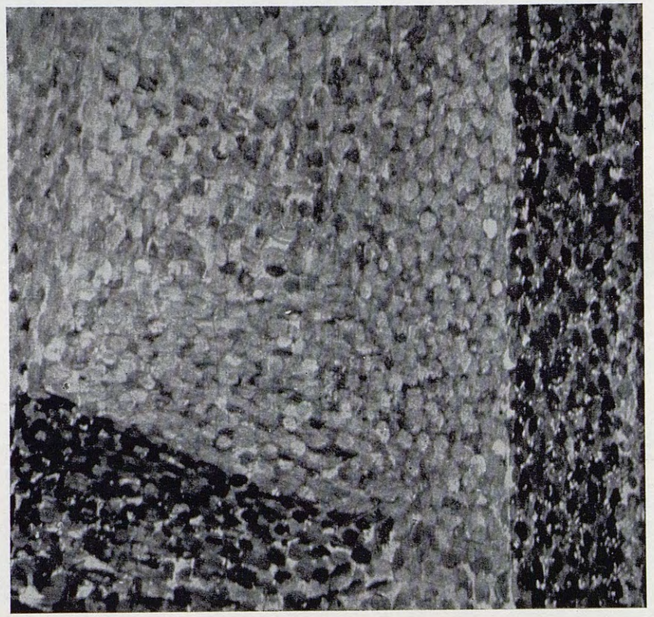
« La peinture de Seurat manque malheureusement d'expression ; c'est vu petitement et petitement coloré. Il dessine avec précision mais sans caractère, voir *Jeune Femme se poudrant*. » (Leclercq : *Chronique des Arts*, 30 mars 1900, p. 118)

« This is indeed one of the strangest pictures I know, so utterly remote is the point of departure from the place to which Seurat carries us. It is as though he had made a bet that he would take the most intractable material possible and yet mould it to his ends... This impossible woman in the grotesque *deshabillé* of the eighties, surrounded by every horror of gimcrack finery of the period, might have inspired Daumier to a grim satire, Lautrec to an indulgently ironical scherzo half-witty and half-lyrical, or Degas to a bitter and merciless exposure, corrosively epigramatic. But Seurat treats it with religious solemnity and carries it all into a region of abstract beauty. No Byzantine mosaic, however hieratic, could be more remote than this from all suggestion of *la vie parisienne*. The design is affirmed with an almost oppressive decision. We are forbidden to imagine the slightest tremor of change in these impeccable contours. By incessant revision the position of everything has been ascertained down to the minutest fraction. At first it seems to be all surface contours revealed by spots of pure but elusive color — and then these almost imperceptible changes of color build up for us solid volumes bathed in a faint glowing light. There is scarcely any true contrast, no definite light and shade, and yet in the end these volumes assert themselves with overpowering completeness... For all its decoratives flatness, for all its theoretical and abstract coloring, this is intensely real, but for all its reality nothing of the original theme, of the thing seen, remains untransmuted, all has been assimilated and remade by the idea. And perhaps this complete transmutation of the scheme by the idea is the test of great art. It means that in proportion as a picture attains to this independent reality and inherent significance the element of illustration drops out altogether and becomes irrelevant. » (Fry : Seurat, *The Dial*, sept. 1926, p. 230)

« Cette calme figure, un peu lourde, dont le deshabillé n'a rien de « suggestif » (je crois qu'on chercherait en vain, dans toute l'œuvre de Seurat, la moindre parcelle d'érotisme), lève sa houppe contre laquelle, aussitôt, une ombre douce s'agglomère comme une limaille contre un aimant. Ce portrait — et plusieurs des amis, même intimes, de Seurat ne l'apprirent que plus tard, en de tragiques circonstances — était celui de Madeleine Knobloch, sa compagne. Il s'en fallut de peu que ce tableau ne contint une effigie de Seurat par lui-même, et c'eût été la seule qu'il eût tracée, d'après son propre visage. En effet, dans le miroir de la jeune femme se poudrant, où se reflète à jamais un pot de fleurs, se reflétait d'abord la propre tête de Seurat. Un de ses familiers lui représenta que cette image dans le miroir de la dame pouvait prêter à sourire. Seurat se rendit à l'observation. Celui qui l'avait émise, et qui d'ailleurs ignorait quels liens étroits réunissaient le peintre et le modèle, en a des remords, comme nous en avons des regrets. » (Rey : *La Renaissance du Sentiment Classique*, 1931, p. 128-129)

Remarque : Il y a des indications d'une bordure antérieure, en couleurs pâles, dépassant les limites de la bordure actuelle. Une photo radiologique prise en 1957 par les laboratoires du Art Institute de Chicago révèle les traces d'une tête au-dessous du pot de fleurs.

Photo Home House Trustees, Londres



N° 195 (détail). On distingue à droite les deux bandes superposées.

196 a. — L'HOMME
A FEMMES, 1889

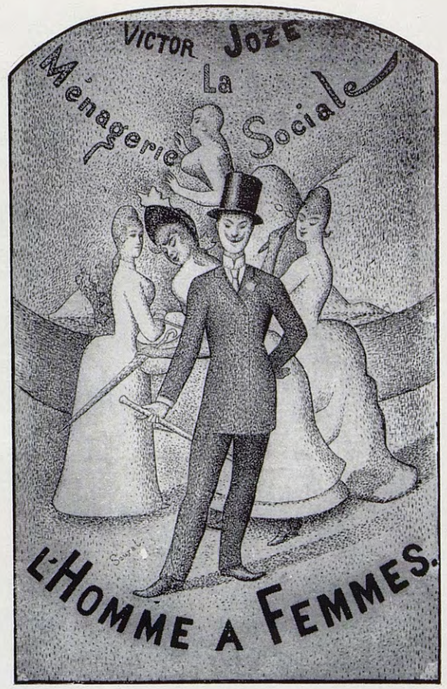
Dessin à la plume sur papier jaunâtre, 25,8 × 16,5 cm.
Signé en bas à gauche près du pied de l'homme : Seurat

Coll. Robert von Hirsch, Bâle

COMMENTAIRES :

« Ces malencontreuses pages [de Joze] se recommandent bien illégitimement d'un fort somptueux dessin de Seurat. Un jouvencel ondule félinement le galbe svelte de ses souples performances en l'élasticité montante de ses vêtements ; jarret tendu, canne raccrocheuse, dandinement inviteur, sourire fat : l'homme à femmes. A l'arrière-plan, — les femmes aux courbes simplement harmoniques comme celles de la nature. La douceur des mouvements de terrain, la volutante majesté des lignes topographiques, on les croirait calculées par M. Charles Henry. Ces femmes, pâmées près du mâle paonnifiant : trottin, mondaine, cocotte, cabotine, la symphonie des chairs de joie. L'œillade de désireuse admiration cavalcade sous la rythmique inflexion des paupières arquées... Oh ! Monsieur Joze ! » (Lecomte : *La Ménagerie Sociale*, de M. Victor Joze. — une couverture de M. Seurat, *Art et Critique*, févr. 1890, p. 87)

« Seurat made only one excursion into the poster artist's field, a cover for the novel *L'Homme à femmes*... In this, he betrayed his debt to Chéret, particularly to such posters as *L'Amant des Danseuses*... of 1888. Each composition depends upon a central foreground figure standing in front of a group of people (the furthermost only summarily indicated) who are peering out at the observer. The two male figures in dark clothing are especially close. Each wears an English dandy's costume... and their bodies sway gracefully in the same rhythm. They have given their mustaches a debonair upturn twist to suit the gay mood of their pointed feet and slyly cocked



heads. » (Herbert : Seurat and Chéret, *The Art Bulletin*, juin 1958, p. 158)

Remarque : Exécuté pour la couverture d'un roman, *La Ménagerie Sociale*, de Victor Joze (de son vrai nom Victor Dobrski). Pour le même auteur, Lautrec dessinera des affiches annonçant deux autres ouvrages, *Reine de Joie* (1892) et *Babylone d'Allemagne* (1894) ; il composera également la couverture de son livre *Tribu d'Isidore* (1897). Le nom de cet auteur, qui connut un grand succès à l'époque, n'a survécu que grâce au fait assez extraordinaire que Seurat, Lautrec et Bonnard ont été ses collaborateurs.

Photo communiquée par le propriétaire

196. — L'HOMME A FEMMES, 1889

Huile sur bois — bordure peinte, 24,8 × 15,9 cm.

COLLECTIONS :

[Bernheim-Jeune], Paris ; [Lefèvre], Londres : *Barnes Foundation*, *Merion*, *Penn.*

EXPOSITION :

Flechtheim, Düsseldorf, 1913 [?]

LITTÉRATURE :

Cousturier : *S.*, 1926, pl. 26 ; George : *S.*, 1928, p. 24 ; Rey : *Renaissance*, 1931, p. 140, 141 ; Laprade : *S.*, 1945, pl. 55 ; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 36 ; *Arts*, 15-21 janv. 1958, p. 15 *(ill.)*

Photo Vizzavona, Paris

197 a. — ÉTUDE POUR « LE CHAHUT », 1889-1890

Dessin au crayon Conté, 30,5 × 23 cm.

Coll. Baronne Eva Gourgaud, Paris

197 bis — DANSEUSE (ÉTUDE POUR « LE CHAHUT » ?)

Huile sur bois, c. 25 × 16 cm.
Date inconnue

Œuvre détruite

COLLECTIONS :
Appert, Paris; Hofflinger, Paris; Galtier, Paris

N'a pu être reproduit

197. — ÉTUDE POUR « LE CHAHUT », 1889-1890

Huile sur bois — bordure peinte, mais celle longeant le côté gauche du panneau manque, 21,5 × 16,5 cm.

COLLECTIONS :
Mme Seurat, Paris; Félix Fénéon, Paris; [Percy Moore Turner], Londres; Samuel Courtauld, Londres; *The Home House Trustees, Londres*

EXPOSITIONS :
Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 29; New Burl. Londres : *French*, 1936, N° 121; Tate, Londres : *Courtauld*, 1948, N° 70; Orangerie, Paris : *Courtauld*, 1955, N° 53 *(ill.)*

LITTÉRATURE :
Jamot-Turner : *Courtauld*, 1932, N° 46 *(ill.)*; Wilenski : *Mod. French Painters*, 1940, pl. C *(couleurs)*; Rewald : *S.*, 1943, opp. p. 111 *(ill., couleurs)*; Rewald : *S.*, 1948, opp. p. 136 *(ill., couleurs)*; *Studio*, juin 1949, p. 168 *(ill.)*; Laprade : *S.*, 1951, p. 77 *(ill., couleurs)*; Wilenski : *S.*, 1951, p. 19 *(ill.)*; Cooper : *Courtauld*, 1954, N° 68, p. 116, 117, pl. 50

Photo Home House Trustees

198

ÉTUDE FINALE POUR « LE CHAHUT »

198. — ÉTUDE FINALE POUR « LE CHAHUT », 1889-1890

Huile sur toile — bordure peinte par-dessus une première bordure plus pâle, 67,2 × 57,8 cm.
Le mince cadre peint intérieur n'est pas de la main de Seurat

COLLECTIONS :

Mme Seurat, Paris; Louis Appert et Émile Seurat, Paris; Paul Signac, Paris (en 1890, jusqu'en 1934); [Wildenstein], New York; *Albright Art Gallery*, *Buffalo*, *N.Y.* (depuis 1943)

EXPOSITIONS :

Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1086; Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 34; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 76; Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 60 *(ill.)*; Modern Art, New York, 1944, N° 31 *(ill.)*; Richmond, 1944, N° 29 *(ill.)*; Wildenstein, New York, 1948, N° 52; Knoedler, New York : *S.*, 1949, N° 23 *(ill.)*; Philadelphie : *Masterpieces*, 1950-51, N° 82 *(ill.)*; Wildenstein, New York : *Jubilee*, 1951, N° 58 *(ill.)*; Wildenstein, New York : *S.*, 1953, N° 13 *(ill.)*; Pittsburgh, 1954, N° 86 *(ill.)*; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 143 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Pach : *S.*, 1923, pl. 2; Escholier : S., *Journal*, 20 déc. 1933 *(ill.)*; Levy-Gutman : S., *Art et Décoration*, janv. 1934, p. 36 *(ill.)*; Signac : Néo-Imp., *Gaz. des B.-A.*, janv. 1934, p. 50 *(ill.)*; Francastel : *Impressionnisme*, 1937, p. 172 *(ill.)*; Rocheblave : *French*, 1941, p. 91 *(ill.)*, *Buffalo Gal. Notes*, mai 1943, couverture *(ill.)*; p. 4, 5; Rewald : *S.*, 1943, pl. 89; Jewell : *French Imp.*, 1944, p. 172 *(ill.)*; Laprade : *S.*, 1945, pl. 51; Rewald : *S.*, 1948, p. 136 *(ill.)*; Ritchie : *Albright*, 1949, p. 106, 107 *(ill.)*, 197; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 37; Laprade : *S.*, 1951, p. 78 *(ill.)*; Rubin : Shadows, Pantomimes, *Mag. of Art*, mars 1953, p. 119 *(ill.)*

Remarque : On peut voir des traces d'une bordure peinte antérieure sous la bordure présente. On voit aussi les traces de la position originale de l'éventail de la première danseuse.

Photo Wildenstein

199. — LE CHAHUT, 1889-1890

Huile sur toile — bordure peinte par-dessus une première bordure plus pâle, 169,1 × 141 cm.
Le cadre peint par Seurat a disparu

COLLECTIONS :

Gustave Kahn, Paris (acquis en 1890); Julius Meier-Graefe, Paris (acquis en 1897 pour 400 francs — voir le Journal de Signac, 28 décembre 1897); [Druet], Paris; Grunewald, Berlin (?); Richard Goetz, Paris (à la déclaration de la guerre, en 1914, offert en vain par Goetz, citoyen allemand, au musée du Louvre); Vente du séquestre R. Goetz, Paris, Drouot, 23-24 févr. 1922, N° 178; acquis pour 32.000 francs par Mme Kröller-Müller, La Haye; *Rijksmuseum Kröller-Müller*, *Otterlo*

EXPOSITIONS :

Paris : *Indépendants*, 1890, N° 726; Bruxelles : *Les XX*, 1891, N° 1; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 77; Berlin : *Sezession*, 1913, N° 217 *(ill.)*; Düsseldorf : Kröller-Müller, 1928, N° 430; Rotterdam, 1934-35, N° 50; Rotterdam : *S.*, 1936-37, N° 42 *(ill.)*; Kröller-Müller, Otterlo : *van Gogh*, 1953, N° 64 *(ill.)*; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 144 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Théo van Gogh : *Lettres* (19 mars 1890) 1932, p. 97; Lecomte : Indépendants, *Art Moderne*, 30 mars 1890, p. 100, 101; Lecomte : Néo-Impressionnistes, *Art & Critique*, 29 mars 1890, p. 204; Anon. : Art Nouveau, *Moniteur de l'Armée*, 4 avr. 1890, p. 3; van de Velde, *Wallonie*, mai 1890, p. 123; Antoine : Néo-Impressionnistes, *Art & Critique*, 16 août 1890, p. 525; Verhaeren : Les XX, *Société Nouvelle*, 1891, p. 249; Champal, cité dans *Art Moderne*, 15 févr. 1891, p. 55-56; Baes, cité dans *Art Moderne*, 29 mars 1891, p. 103; van de Velde : S., *Wal-*

lonie, avr. 1891, p. 170; Kahn : S., *Art Moderne*, 5 avr. 1891, p. 109; Saunier, *Revue Indépendante*, avr. 1892, p. 42; Signac : Journal (1897-98), *Gaz. des B.-A.*, avr. 1952, p. 271-277 *(ill.)*; Leclercq, *Chronique des Arts*, 30 mars 1900, p. 118; Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232, III, p. 103 *(ill.)*; Meier-Graefe : *Modern Art*, 1908, opp. p. 312 *(ill.)*; Chervachidze : S., *Apollon*, juil. 1911, opp. p. 24 *(ill.)*; Appollinaire : *Peintres Cubistes* (1913), 1950, p. 44-45; Raphael : *Von Monet*, 1913, pl. 11; Sacs : Lluminisme, *Vell i Nou*, 1er mars 1918, p. 94 *(ill.)*; Coquiot : *Indépendants*, 1920, opp. p. 18 *(ill.)*; Salmon : S., *Burl. Mag.*, sept. 1920, opp. p. 116 *(ill.)*; Cousturier : S., 1921, p. 20, pl. 24; Langaard : S., *Kunst og Kultur*, 1921, 9, p. 35 *(ill.)*; Raphael : *Idée*, 1921, pl. 15; Fontainas & Vauxcelles : *Histoire*, 1922, p. 241; Lhote : *S.*, 1922, pl. 1; Salmon : *Propos*, 1922, p. 54-55; Pach : S., *Arts*, mars 1923, p. 160 *(ill.)*; Coquiot : *S.*, 1924, opp. p. 112 *(ill.)*, p. 226, 248; Lettre de M. Kröller-Müller à M. van Deventer (26-27 févr. 1924), van Deventer : *Kröller-Müller*, 1956, p. 102; Fels, *Nouvelles Littéraires*, 22 nov. 1924, p. 5; Guenne : Entretien avec Paul Signac, *Art Vivant*, 20 mars 1925, p. 2; Cousturier : *S.*, 1926, pl. 33; Fénéon : S., *Querschnitt*, oct. 1926, opp. p. 771 *(ill.)*; Bell : *Landmarks*, 1927, opp. p. 195 *(ill.)*, p. 200, 201; Kröller-Müller : *Entwicklung*, 1927, p. 135 *(ill.)*; Ozenfant & Jeanneret : *Peinture Moderne*, 1927, p. 78 *(ill.)*; Fels : S., *A.B.C.*, nov. 1927, p. 283 *(ill.)*; George : *S.*, 1928, pl. 1; Niehaus : S., *Elsevier's*, janv.-juil. 1930, opp. p. 304 *(ill.)*; Rey : *Renaissance*, 1931, p. 125-129, opp. p. 124 *(ill.)*; Roger-Marx : *S.*, 1931, pl. 17; Raphael : *Proudhon, Marx, Picasso*, 1933, p. 198-199; Signac : *Documents, S.*, 1933-34 (cat. d'exp.); Sweeney : *Redirections*, 1934, pl. 31; Trivas, *Revue de l'Art*, avr. 1937, p. 92; Zervos : *Hist. de l'Art*, 1938, p. 85 *(ill.)*; Wilenski : *Modern French*, 1940, pl. 28B; Goldwater : S., *Art Bull.*, juin 1941, p. 123-124, pl. 13; Rewald : *S.*, 1943, pl. 90; Bonfante : *Arte Cubista*, 1945, pl. 4; Laprade : *S.*, 1945, pl. 52; Hildebrandt, *Aussaat*, 1947, 3-4, p. 104 *(ill.)*; Lhote : S., *Arts*, 18 juin 1948, p. 2; Marois : *Peintres célèbres*, 1948, opp. p. 299 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1948, p. 136 *(ill.)*, 137, 138, 140, 142; Rewald : *S.*, 1949, pl. 46; Laprade : *S.*, 1951, p. 79 *(ill., couleurs)*; Schmidt : *Mod. Malerei*, 1952, pl. 15; Venturi : *De Manet*, 1953, p. 205; van Deventer : *Kröller-Müller*, 1956, p. 102, opp. p. 102 *(ill.)*, 107, 111; *Kröller-Müller Cat.*, 1956, No 615 *(ill.)*; Rewald : *P.-I.*, 1956, p. 377 *(ill.)*; *Vogue*, 1er mars 1957, p. 137 *(ill.)*; Breton : *L'Art Magique*, 1957, p. 34 *(ill.)*; Deventer : *Aus Liebe zur Kunst*, 1958, p. 113 *(ill.)*; Herbert : S., *Art. Bull.*, juin 1958, p. 157, pl. 5

Commentaires :

« Seurat a exposé [aux Indépendants, 1890] un bien curieux tableau où il y a la recherche d'exprimer des choses par la direction de la ligne. Certes il exprime du mouvement, mais cela a un aspect bien curieux et pas très généreux comme idées. » (Théo van Gogh : *Lettres à son frère Vincent* — 19 mars 1890 — 1932, p. 97)

« Sa toile *le Chahut* est en ce sens une première réalisation théorique très concluante. Fouettés par un orchestre précipitant la mesure, dans un tonnerre de cuivres devinés, que scandent les rapides et sourdes vibrations des contre-basses, les deux couples cabrés à la rampe, en un rayonnement cru de gaz, marquent par une voltige de jambes élastiques, la cadence d'un chahut bien réglé. Dans ce désossement de leur féminité, les danseuses maintiennent la rigidité impeccable de leur torse, la tête très haute, et coulent sous leurs paupières de conquérantes un œil sur des tentations déchaînées : il sourd de là une sensation de gaieté, réglementée par la mesure, une motilité de cheval savant que stimule un orchestre, toute une joie de commande. Cette recherche de l'harmonie des lignes et des couleurs, pour l'expression nette jusqu'à l'exagération de l'idée dominante du tableau, aboutira à des effets puissants de peinture décorative, pour peu qu'on arrive à dissimuler le trop apparent procédé. » (Lecomte : Société des Artistes Indépendants, *L'Art Moderne*, 30 mars 1890, p. 101)

« Qui n'a vu le tableau de Seurat intitulé *Chahut*, avec ses Grilles d'Égout [surnom d'une danseuse du Moulin Rouge], béates et pointillées, ne connaît pas le fond de l'aberration humaine. » (Anon., *Le Moniteur de l'Armée*, 4 avr. 1890)

« L'intention, c'est par une direction soutenue des lignes arriver à exprimer la gaîté. Dès lors toutes montantes, partant de la droite vers la gauche ; jaillissantes d'un coin de cadre pour s'épanouir en gerbe de l'autre côté. Car la signification des lignes nous sera révélée bientôt. Seurat indique les gaies, selon lui : fixées de tout temps, les droites — *austères*, parce que dépourvues, elles sont de rythme. N'en voit-on pas de navrées encore, se laissant choir, elles, *sous le plan*, et d'insinuantes ? » (van de Velde : Notes sur L'Art, *La Wallonie*, mai 1890, p. 123)

« M. Seurat, dans une de ses récentes toiles : *Le Chahut*, qui a figuré à la dernière exposition des Indépendants, a tenté d'appliquer les travaux de M. Charles Henry sur la ligne... Je dois déclarer que je n'ai trouvé, dans l'œuvre de M. Seurat, aucune des révélations

199

LE CHAHUT

que des conversations préalables m'avaient fait espérer. L'on m'avait parlé de Chéret, mais de Chéret aussi savant qu'artiste, et travaillant d'après des principes nouveaux et fixes. M. Seurat s'est trompé, car les merveilleuses affiches de Chéret, restent, en couleur et en dessin, mille fois plus expressives que son œuvre, grise de couleur, malgré la division du ton, — et incorrecte de dessin — malgré le rapporteur des formes.

Ce peintre est d'ailleurs un des plus outillés du groupe... Mais, à coup sûr, une technique trop étroite le raidit, et compromet le libre essor de son tempérament, la seule chose vraiment intéressante en art. » (Antoine : Les Peintres Néo-Impressionnistes, *Art et Critique*, 16 août 1890, p. 525)

« Son ami Gustave Kahn devait aussi lui acheter le *Chahut* aux Indépendants de 1891. » (Guenne : Un Entretien avec Paul Signac, *Art Vivant*, 20 mars 1925, p. 2)

Remarque : Signac doit avoir voulu dire 1890, puisque cette toile avait été exposée aux Indépendants de 1890, et non en 1891.

« *Le Chahut* complète les recherches picturales de *la Grande-Jatte*, par, actuellement, des recherches linéaires. Ainsi M. Seurat veut-il aboutir à des théories complètes, suivies d'applications nettes. Il est technicien, oseur, inventeur. Le premier, il adopta la peinture de la division du ton. Le premier, il veut systématiser les lignes. » (Verhaeren : Les XX, *Société Nouvelle*, 1891, p. 249)

« Il y a là-bas, à la prison militaire, des fresques exécutées dans un sentiment aussi vingtiste que celui du *Chahut*. Combien Seurat ne jalouserait-il pas ces pauvres diables qui peignent sans se faire violence d'aussi absolues atrocités. Ceux-là au moins sont de vrais primitifs. » (Champal [Chainaye], cité dans : Le Carnaval d'un ci-devant, *L'Art Moderne*, 15 févr. 1891, p. 55-56)

« Cette œuvre n'est qu'un spasme frénétique du gnome haletant et de la goule en rut ! Hymne suprême de la chair palpitante, mais flatulente et persillée comme le mucus de l'escargot dégorgé, ses danseuses ont la couleur teigneuse et morte du panaris. Savoureuses, malgré tout, car j'en halète, et plus d'un, je le jure, en tire la langue et tord ses bras inassouvis, hypnotisé par les transports hectiques d'une monstrueuse et dégradante impudicité. » (Baes, *La Revue Belge*, cité dans : Documents à conserver : A propos des XX, *L'Art Moderne*, 29 mars 1891, p. 103)

« Et au 3e envoi (Salon des XX, 1891) tout le blanc de négation [du cadre] sera envahi... et voici créées ses dernières bordures d'un pointillé logiquement contrastant, vibrant des décompositions fourmillantes en elles ; horribles surtout ! *Chahut* seul s'y maintient [dans un cadre partiellement blanc], qui pourtant nous séduisit plus encore aux Indépendants, à Paris, dans son premier encadrement gris. » (van de Velde : Georges Seurat, *La Wallonie*, avr. 1891, p. 170)

« Et si l'on veut bien regarder *Le Chahut*, le voir, non comme tableau peint, mais comme schéma d'idées, on y lirait ceci : Des danseuses en un rythme principal, mobile tout à la fois par la direction du mouvement, et figé parce qu'il est le mouvement principal, le *leit-motiv* de la seule action qui nous intéresse en ces danseuses, leur danse ; la tête de la danseuse, d'une admirable beauté, par le contraste du sourire officiel, quasi sacerdotal, et de la finesse fatiguée des traits tous menus, fins et empreints de désir, synthétise que cette beauté n'a de signification complète que dans cet acte principal de cette cervelle féminine, danser ainsi ; cet acte devient, pour la danseuse, grave, parce qu'habituel. Le danseur est laid, typique, il est le grossissement banal de la physionomie féminine placée à côté de lui ; l'éclair souriant de la figure féminine lui fait défaut, car il n'exerce pas là une des aptitudes particulières de son sexe ; il fait simplement un ignoble métier, les pans de son habit sont tortillés comme une queue de diable dans un tableau de vieux visionnaire ; le chef d'orchestre, directeur de hasard de la solennité, a des ressemblances proches avec le danseur, tous deux sont du même acabit, et sont là par métier ; et synthèse du public, voyez cet admirable groin de spectateur, archetype de noceur gras, placé tout près et au-dessous de la danseuse, jouissant canaillement du moment de plaisir préparé pour lui, sans autre pensée qu'un rire et un désir balourd ; si vous cherchez à tout prix un symbole, vous le trouverez encore dans l'opposition de la beauté de la danseuse, luxe de féerie modeste et la laideur de l'admirateur ; aussi vous en trouverez dans le faire hiératique de cette toile et son sujet, une contemporaine igniominie. Cette façon vraiment picturale et artiste de chercher le symbole (sans se soucier du mot) dans l'interprétation d'un sujet, et non dans le sujet, était à son avis, la plus vraiment

suggestive, et il n'est pas le seul de cette opinion. (Kahn : Seurat, *L'Art Moderne*, 5 avr. 1891, p. 109-110)

« Avec Théo [van Rysselberghe] nous sommes allés voir Meier-Graefe, le critique d'art allemand. Il a acheté *Le Chahut* 400 francs. Sur les murs de cet appartement décoré par van de Velde ce tableau fait le plus bel effet — la facture est aussi petite que celle des *Poseuses*, mais ne gêne pas du tout. C'est que la toile est plus petite, plus remplie, plus variée, plus décorative — c'est qu'il n'y a pas là de grands espaces vides remplis de petites touches. (Journal inédit de Paul Signac — 28 déc. 1897 — *Gazette des Beaux-Arts*, avr. 1952, p. 271)

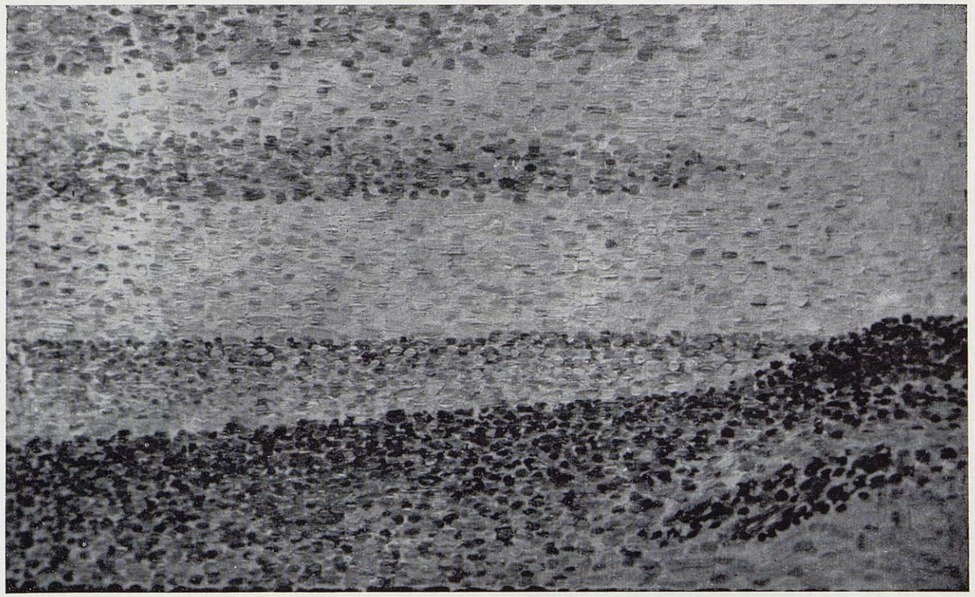
« Das Gerippe des Bildes besteht aus einem System von parallelen Tanzbeinpaaren, von denen jedes den einen Fuss auf die in die vordere Mitte auslaufende schräge Ebene stellt, den anderen streng symmetrisch in die Luft streckt. Die vollkommene Grade dieser geknickten Parallelen wird durch die gleichlaufende Bassgeige gezeigt, die eine mit vielen Motiven gefüllte Ecke des Bildes abschneidet. Um das Viereck nach den beiden leeren Seiten des Bildes deutlich zu machen, hängen hier die Leuchtkörper. Senkrecht läuft ein breiter Strich von oben nach unten. — Diese Konstruktion wird durch eine Fülle von Nebensystemen bereichert, so durch die schön geschwungene Linie des breiten, weissen Kleidsaums der ersten Tänzerin, die ein Spiel von rosa Parallelkurven abschliesst. Die einzige senkrechte Figur ist der Bassgeiger, eine möglichst ruhige Masse, die unentbehrlich war, um den sehr starken Winkel, der sich vorne bilden würde, zu verdecken und gleichzeitig auch in der unteren Partie des Bildes die Senkrechte fühlen zu lassen. Wenn das Bild eine schwache Stelle hat, so liegt sie natürlich hier, da diese Masse sich am selbständigsten exponiert und dazu durch den tiefsten blauen Farbenton hervortritt. Sehr fein ist die Linie mit den verschwindenden Zuschauerköpfen erfunden, die mit der Tanzfläche einen kurz vor der Vereinigung abgeschnittenen spitzen Winkel bildet. In den Oberkörpern der Tänzerinnen dient jedes der reichen Details, um das Gleichlaufende so mannigfaltig wie möglich zu machen und die Hauptrichtung zu betonen, bis auf die köstlichen Ornamente, die von den Augen, Mündern, Haaren usw. gebildet werden. Die Farbe besteht ausschliesslich aus Blau, Rot und Gelb in gleichmässigen Partikeln von der Grösse eines Streichholzkopfs, auf weissem Grund. » (Meier-Graefe : Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, 1904, p. 232-233)

« Nous trouvâmes [à Paris, en février 1922] une lettre du Professeur [van de Velde] nous implorant de ne pas laisser échapper *Le Chahut* de Seurat. — Le tableau devait passer en vente à l'Hôtel Drouot la semaine suivante. » (Lettre de Mme Kröller-Müller à M. van Deventer, citée dans : *Kröller-Müller*, 1956, p. 102)

« ... chez Seurat un formalisme et un constructivisme ornemental qui correspondent au système des monopoles. Dans *Le Chahut*... l'existence achevée du groupe exclut toute action individuelle, et par là ne possède aucun caractère collectif. Il s'agit plutôt d'une offre ritualisée de marchandises répondant à une demande de luxure et de corruption sociale. » (Raphael : *Proudhon, Marx, Picasso*, 1933, p. 198-199)

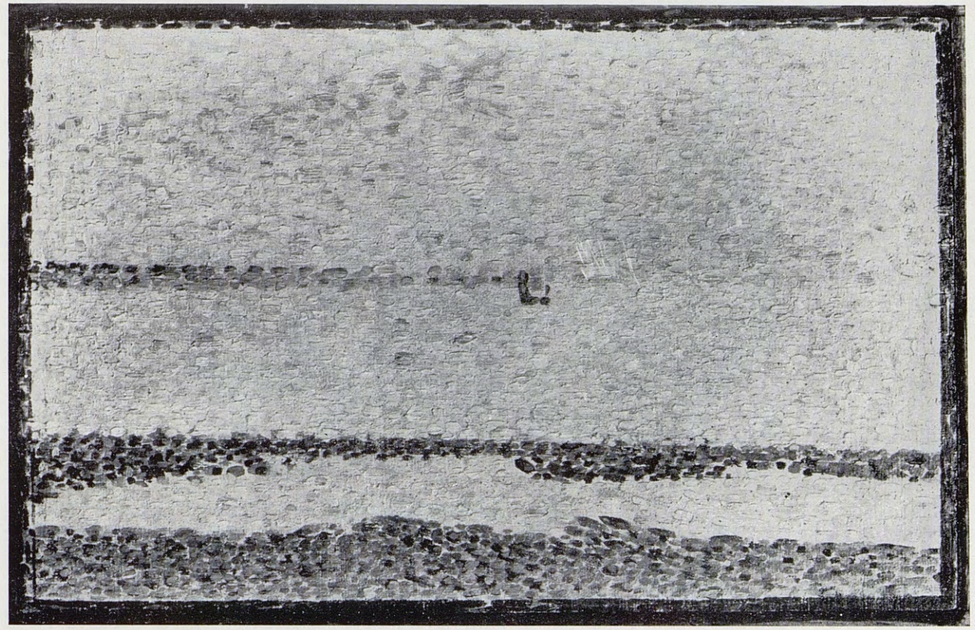
« Seurat's *Chahut*... has certain features in common with *Les Girard* [de Chéret] of a decade earlier. In each case the dancing figures are hardly modeled at all, and their willful flatness is complemented on the surface by such angular linear motifs as the flying coattails which dart out from the buoyantly vertical forms like tongues of flame. In each composition the faces of the figures are caricatured and their elongated arms and legs are raised high in the air, while some of the men hold hats over their heads. » (Herbert : Seurat and Chéret, *The Art Bulletin*, juin 1958, p. 157-158)

Photo Rijksmuseum Kröller-Müller



200. — MARINE, SANS BARQUE, GRAVELINES, 1890

Huile sur bois — bordure peinte, 15,9×25,1 cm. Propriétaire actuel inconnu



201. — MARINE DE GRAVELINES, AVEC BARQUE
ou ÉTUDE DE PLAGE, 1890

Huile sur bois — bordure peinte, 15,9×24,8 cm.

COLLECTIONS :

Mme Seurat, Paris; Alfred Tobler, Paris; [Bernheim-Jeune], Paris; Alphonse Kann, Saint-Germain-en-Laye; [Bignou], Paris; [Lefèvre], Londres; Samuel Courtauld, Londres (depuis 1928); *The Home House Trustees, Londres*

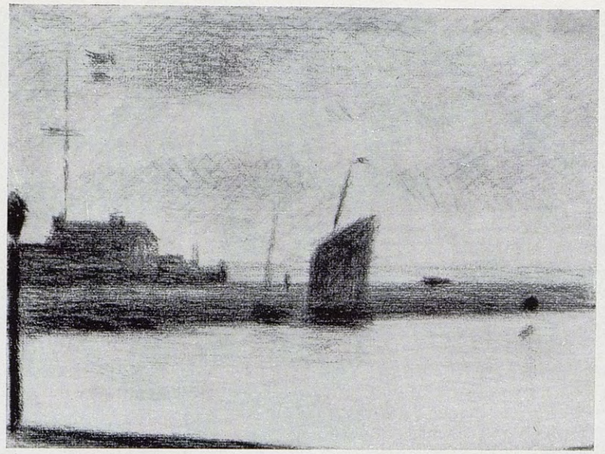
EXPOSITIONS :

Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 31; Venise : *Biennale*, 1920, N° 56; Wisselingh, Amsterdam, 1928, N° 59; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 34; Tate, Londres, *Courtauld*, 1948, N° 72; R. A. Londres : *Landscape in French Art*, 1949-50, N° 293; Orangerie, Paris : *Courtauld*, 1955, N° 55 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Jamot-Turner : *Courtauld*, 1932, N° 49 *(ill.)*; Cooper : *Courtauld*, 1954, N° 70, pl. 118

Photo Home House Trustees



202 a

202 b

202 a. — CRÉPUSCULE, ÉTUDE POUR « GRAVELINES, UN SOIR », 1890

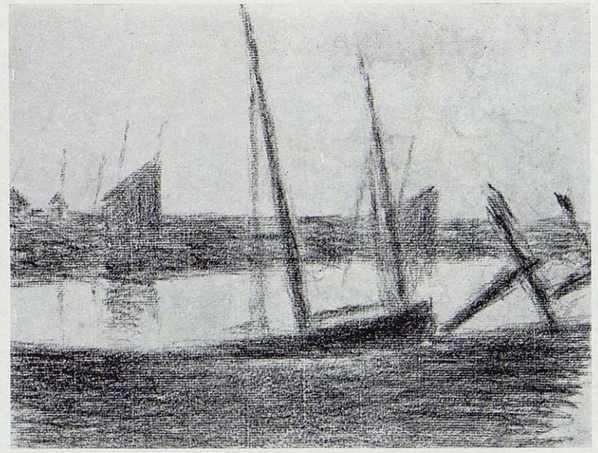
Dessin au crayon Conté, 24,1 × 31,8 cm. *Collection particulière, Paris*

Photo Wildenstein

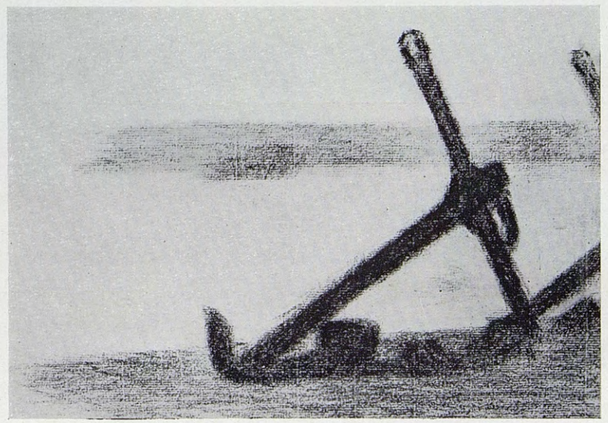
202 b. — VOILIERS, ÉTUDE POUR « GRAVELINES, UN SOIR », 1890

Dessin au crayon Conté, 24,1 × 31,8 cm. *Collection particulière, Paris*

Photo Wildenstein



202 c



202 d

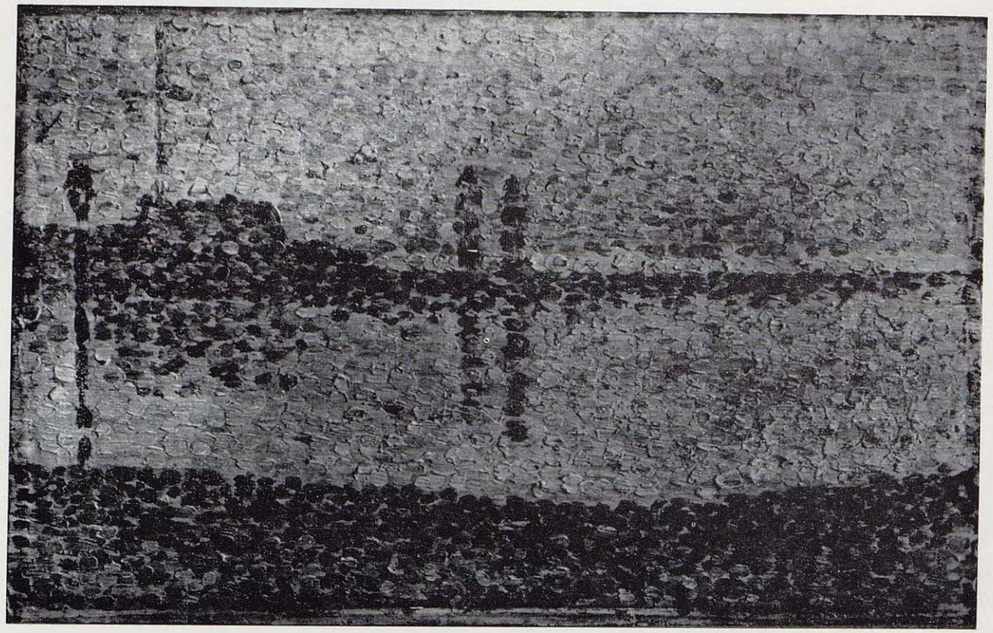
202 c. — QUAI, ÉTUDE POUR « GRAVELINES, UN SOIR », 1890

Dessin au crayon Conté, 22 × 29,8 cm. *Wildenstein & Co., New York*

Photo Wildenstein

202 d. — ANCRES, ÉTUDE POUR « GRAVELINES, UN SOIR », 1890

Dessin au crayon Conté Propriétaire actuel inconnu



202. — ÉTUDE POUR « GRAVELINES, UN SOIR », 1890

Huile sur bois — bordure peinte, c. 15,5× 25 cm.

Collections :

Paul Signac, Paris; Georges Grammont, Paris; *Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez* (don de Georges Grammont)

Expositions :

Paris : *Indépendants, S.*, 1905, N° 25; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 78 *bis*; Amsterdam, 1951, N° 128; Venise : *Biennale*, 1952, N° 19

Littérature :

Laprade : *S.*, 1945, pl. 57

Photo Vizzavona, Paris

203. — LE CHENAL DE GRAVELINES, UN SOIR, 1890

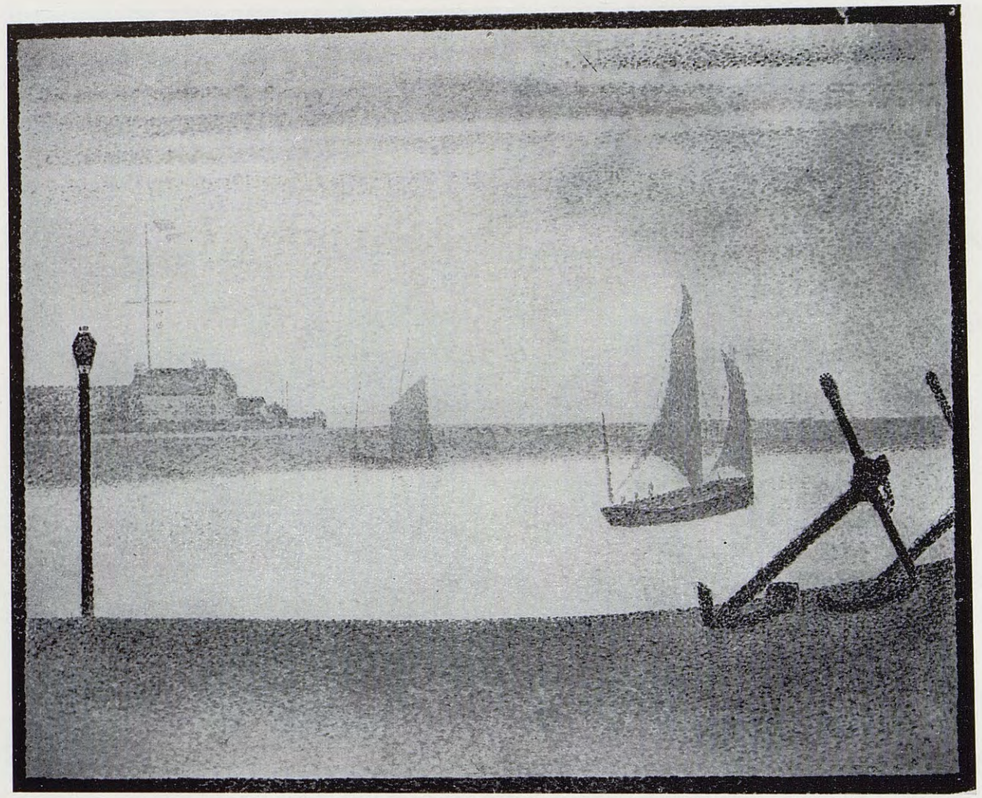
Huile sur toile — bordure peinte ; cadre peint par l'artiste, 65,3×82 cm.
Signé en bas à droite sur la bordure : Seurat

Collections :

Madeleine Knobloch, Paris; Monnom, Bruxelles (acquis pour 400 francs en 1892); Théo van Rysselberghe et Mme, née Monnom, Bruxelles; [Flechtheim], Berlin; Rolf de Maré, Paris; [Rosenberg], New York; *Mr. & Mrs. William A. M. Burden, New York* (depuis 1948)

Expositions :

Bruxelles : *Les XX*, 1891, N° 7; Paris : *Indépendants*, 1891, N° 1106; Anvers, 1892, N° 6; Brébant, Paris : *S.*, 1892-93, N° 51; Bruxelles : *Les XX, S.*, 1892, N° 17; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1107; Bruxelles : *Libre Esthétique*, 1904, N° 150; Paris : *Indépendants, S.*, 1905, N° 39; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 81; Rosenberg, Paris, 1931, N° 75; Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 61; Palais des B.-A., Bruxelles : *Impressionnisme*, 1935, N° 77; New



203

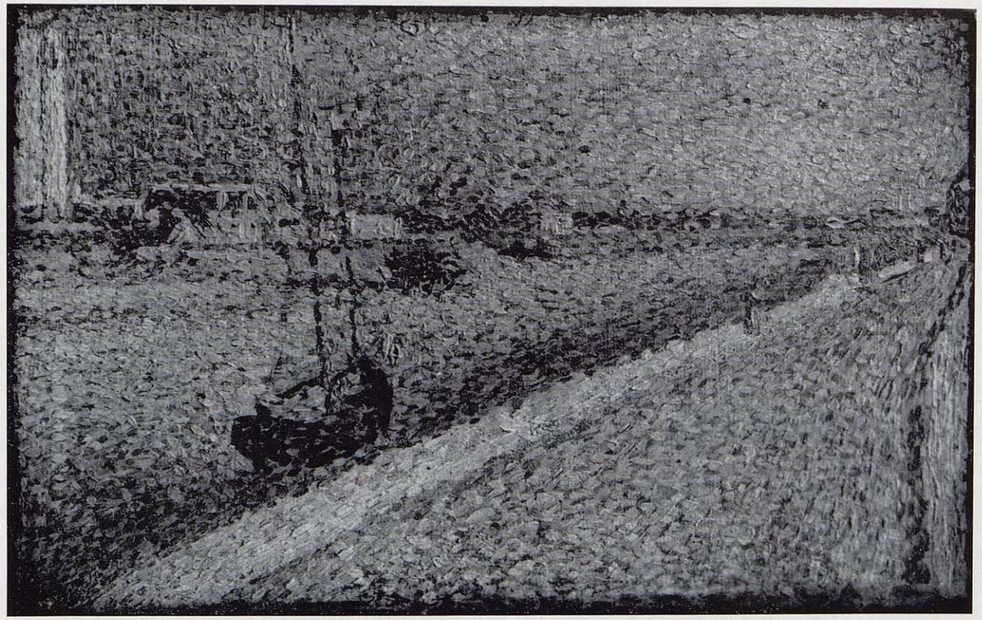
Burl., Londres : *French*, 1936, N° 123; Rosenberg, Paris : *S.*, 1936, N° 51 *(ill.)*; Rosenberg, New York, 1940, N° 24 *(ill.)*; Knoedler, New York, *S.*, 1949, N° 20 *(ill.)*; Rosenberg, New York, 1953, N° 4 *(ill.)*; Wildenstein, New York : *S.*, 1953, N° 15 a *(ill.)*; Chicago, 1955, N° 37 *(ill.)*; Paris : *David-Toulouse-L.*, 1955, N° 53 *(ill.)*; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 149 *(ill.)*; Modern Art, New York : *Works of Art : Given or Promised*, 1958; National Gallery, Washington, D.C., 1959, p. 57 *(ill.)*

Littérature :

Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Bissière : S., *Esprit Nouveau*, 15 oct. 1920, p. 20 *(ill.)*; Coquiot : *S.*, 1924, p. 224, 249; Coustu-rier : *S.*, 1926, pl. 34; George : *S.*, 1928, pl. 11; Niehaus : S., *Elsevier's*, janv.-juil. 1930, opp. p. 308 *(ill.)*; Roger-Marx : *S.*, 1931, pl. 18; Deene : S., *Maandblad*, 6 juin 1931, p. 169 *(ill.)*; Lord, *Burl. Mag.*, 1935, p. 87; Watt : S., *Apollo*, mars 1936, p. 168 *(ill.)*; Hélion : S., *Burl. Mag.*, juil. 1936, p. 4, 9, pl. I; Laver : *French Painting*, 1937, pl. 137; Rewald : *S.*, 1943, pl. 92; Laprade : *S.*, 1945, pl. 58; Rewald : *S.*, 1948, p. 141 *(ill.)*; Rewald : S., *Art News*, avr. 1949, p. 27 *(ill.)*; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 27; Laprade : *S.*, 1951, p. 85 *(ill.)*; Rewald : *P.-I.*, 1956, p. 424 *(ill.)*; *Modern Art Bulletin*, New York, vol. XXVI, N° 1, automne 1958, p. 47 *(ill.)*

Remarque : Une lettre de Théo van Rysselberghe à Signac de la fin de mars 1892 contenait 400 francs, envoyés par Mme Monnom, belle-mère de van Rysselberghe, à la « veuve » de Seurat pour payer un tableau qui est apparemment celui-ci. Il est donc probable que Madeleine Knobloch en a hérité à la mort de Seurat. (Renseignement communiqué par Robert L. Herbert)

Photo Rosenberg & Co., New York



204. — ÉTUDE POUR « GRAVELINES, PETIT FORT-PHILIPPE », 1890

Huile sur bois — bordure peinte, c. 16×25 cm.

COLLECTIONS :

Maximilien Luce, Paris; propriétaire actuel inconnu

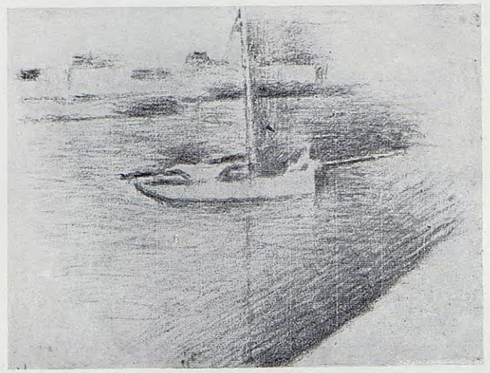
EXPOSITIONS :

Paris : *Indépendants, S.*, 1905, N° 43; Munich, etc. : *Französische Künstler*, 1906-07, N° 101; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 78 [?]; Braun, Paris : *Néo-Imp.*, 1932, N° 22; Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 64

LITTÉRATURE :

Laprade : *S.*, 1945, pl. 59; Laprade : *S.*, 1951, p. 81 *(ill., couleurs)*

Photo Vizzavona, Paris

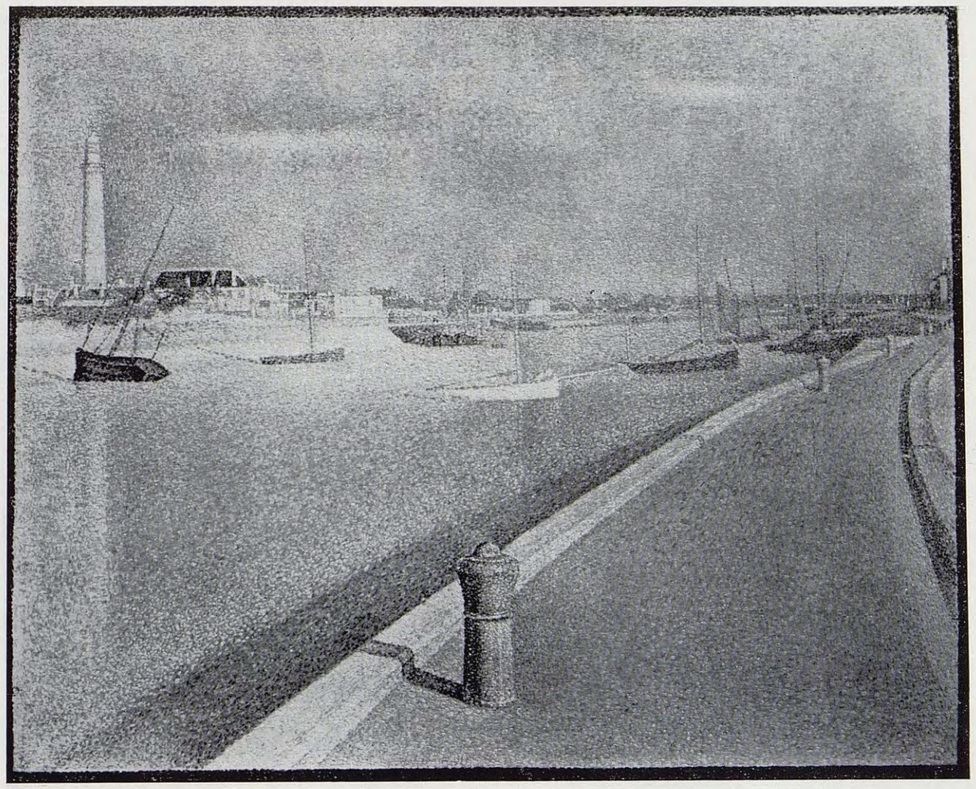


204 a. — LE CLIPPER, ÉTUDE POUR « GRAVELINES, PETIT FORT-PHILIPPE », 1890

Dessin au crayon Conté, 23,5×32,5 cm.

The Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Photo Guggenheim Museum



205. — LE CHENAL DE GRAVELINES, PETIT FORT-PHILIPPE, 1890

Huile sur toile — bordure peinte, 73×92,7 cm.
Signé en bas à droite : Seurat

COLLECTIONS :

Mme Seurat, Paris; Léon Appert, Paris; [Lefèvre], Londres; D. W. T. Cargill, Lanark (en 1935); [Knoedler], New York; Daniel W. & Elizabeth C. Marmon, Indianapolis, Ind.; *John Herron Art Institute, Indianapolis, Ind.* (depuis 1945)

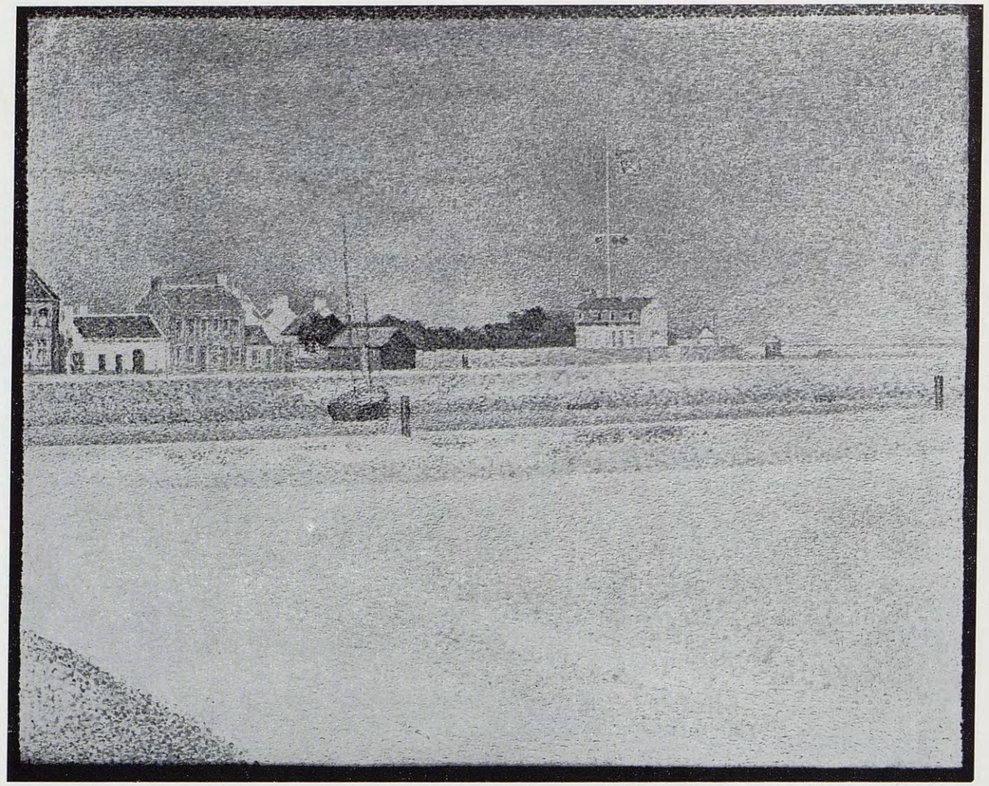
EXPOSITIONS :

Bruxelles : *Les XX*, 1891, N° 6; Paris : *Indépendants*, 1891, N° 1105; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1105; Brébant, Paris : *S.*, 1892-93, N° 50; Lefèvre, Londres : *S.*, 1926, N° 2; Paris : *Indépendants*, 1926, N° 3217; McClellan, Glasgow, 1927, N° 38 *(ill.)*; R. A., Londres : *French Art*, 1932, N° 559; Walker, Liverpool; 1933, N° 586; Toronto, 1935, N° 194; Bignou, New York, 1937, N° 10 *(ill.)*; Lefèvre, Londres, 1937, N° 45; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 32; Providence, 1942, N° 64; Bignou, New York, 1943, N° 12; Rochester, 1944

LITTÉRATURE :

Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Coquiot : *S.*, 1924, p. 222; *Cahiers d'Art*, 1926, 7, p. 209 *(ill.)*; Fry : *Transformations*, 1926, p. 195, opp. p. 195 *(ill.)*; Ozenfant & Jeanneret : *Peinture Moderne*, 1927, p. 33 *(ill.)*; *Revue de l'Art*, févr. 1932, p. 103 *(ill.)*; *Art News*, 13 mars 1937, p. 9 *(ill.)*; Bertram, *Royal Society of Arts*, 15 janv. 1940, p. 233 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1943, pl. 94; Laprade : *S.*, 1945, pl. 60; Stillson : Port de Gravelines, *Indianapolis Bulletin*, oct. 1945, p. 25 *(ill.)*, 26, 27; *Marmon Coll.* 1948, p. 36-40, 37 *(ill., couleurs)*; Rewald : *S.*, 1948, p. 141 *(ill.)*; Laprade : *S.*, 1951, p. 82 *(ill.)*; Taylor : *Impressionists*, 1953, p. 84 *(ill.)*; Cassou : *Imp.*, 1953, pl. 84; Rewald : *P.-I.*, 1956, p. 123 *(ill.)*

Photo John Herron Art Institute



206. — LE CHENAL DE GRAVELINES, GRAND FORT-PHILIPPE, 1890

Huile sur toile — bordure peinte, 64,2 × 80,6 cm.

COLLECTIONS :

Mme Seurat, Paris; Léon Appert, Paris; [Bignou], Paris; [Lefèvre], Londres; Samuel Courtauld, Londres (acquis en 1926 pour £ 3.500); *The Rt. Hon. R. A. Butler, Londres*

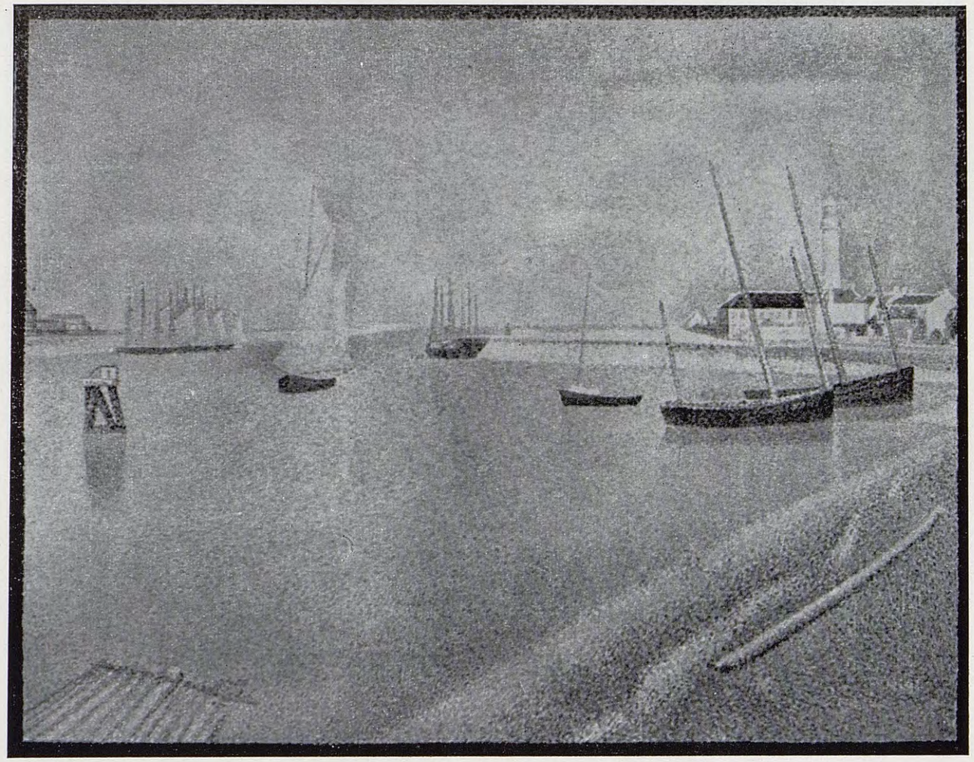
EXPOSITIONS :

Bruxelles : *Les XX*, 1891, N° 4; Paris : *Indépendants*, 1891, N° 1103; Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 36 [comme *Direction de la Mer*]; Paris : *Indépendants, S.*, 1905, N° 3; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 79 [comme : *Petit Fort-Philippe*]; Lefèvre, Londres : *S.*, 1926, N° 3 [comme : *Petit Fort-Philippe*]; New Burl., Londres : *French*, 1936, N° 122; Wildenstein, Londres: *S.*, 1937, N° 32; Tate, Londres : *Courtauld*, 1948, N° 73; R.A., Londres : *Landscape*, 1949-50, N° 298; Orangerie, Paris : *Courtauld*, 1955, N° 56 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Jamot-Turner : *Courtauld*, 1932, N° 48 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1943, pl. 93; Laprade : *S.*, 1945, p. 54 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1949, p. 45 *(ill.)*; Clark : *Landscape Painting*, 1950, p. 114, pl. 97; Venturi : *Imp. & Symb.*, 1950, pl. 155; Laprade : *S.*, 1951, p. 83 *(ill., couleurs)*; Wilenski : *S.*, 1951, p. 21 *(ill.)*; Venturi : *De Manet*, 1953, p. 201, 203 *(ill.)*, 204; Cooper : *Courtauld*, 1954, N° 71, p. 118, pl. 52

Photo Home House Trustees



207. — LE CHENAL DE GRAVELINES, DIRECTION DE LA MER, 1890

Huile sur toile — bordure peinte, 73 × 92,7 cm.

COLLECTIONS :

Alexandre Braun (en 1892); Thomas; Théo van Rysselberghe, Bruxelles (en 1908); [Druet], Paris; *Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo* (en 1928)

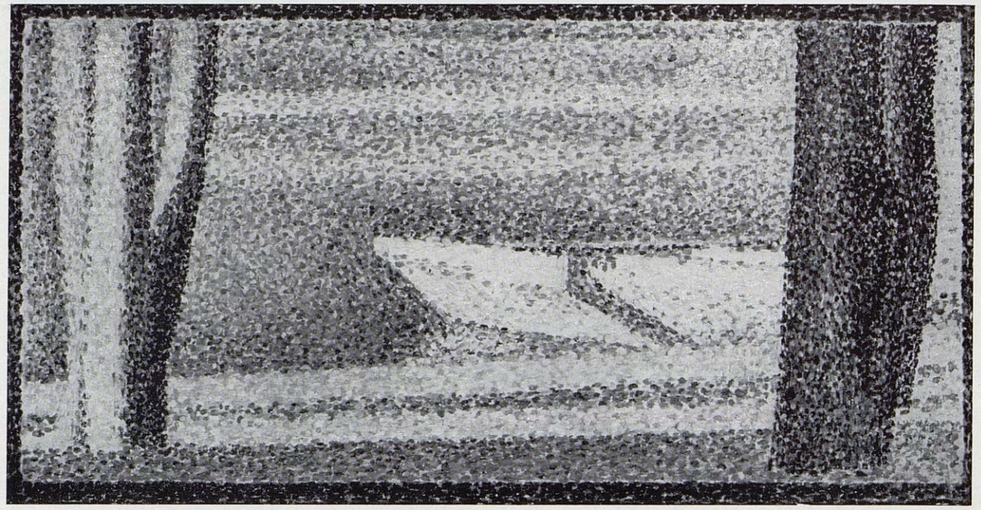
EXPOSITIONS :

Bruxelles : *Les XX*, 1891, N° 5; Paris : *Indépendants*, 1891, N° 1104; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1106; Bruxelles : *Les XX, S.*, 1892, N° 18; Bruxelles : *La Libre Esthétique*, 1904, N° 149; Paris : *Indépendants, S.*, 1905, N° 40; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 80; Düsseldorf : *Kröller-Müller*, 1928, N° 432; Rotterdam, 1934-35, N° 51 *(ill.)*; Rotterdam : *S.*, 1936-37, N° 43 *(ill.)*; Kröller-Müller, Otterlo : *van Gogh*, 1953, N° 65 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232; Bissière : S., *Esprit Nouveau*, 15 oct. 1920, p. 25 *(ill.)*; Lhote : *S.*, 1922, pl. 26; Coquiot : *S.*, 1924, p. 249; Kröller-Müller : *Entwicklung*, 1927, p. 133 *(ill.)*; Roger-Marx : S., *Gaz. des B.-A.*, déc. 1927, p. 315 *(ill.)*; George : *S.*, 1928, pl. 12; Laprade : *S.*, 1945, pl. 56; Rewald : *S.*, 1949, p. 44 *(ill.)*; Laprade : *S.*, 1951, p. 84 *(ill.)*; *Kröller-Müller Cat.*, 1956, N° 614

Photo Rijksmuseum Kröller-Müller

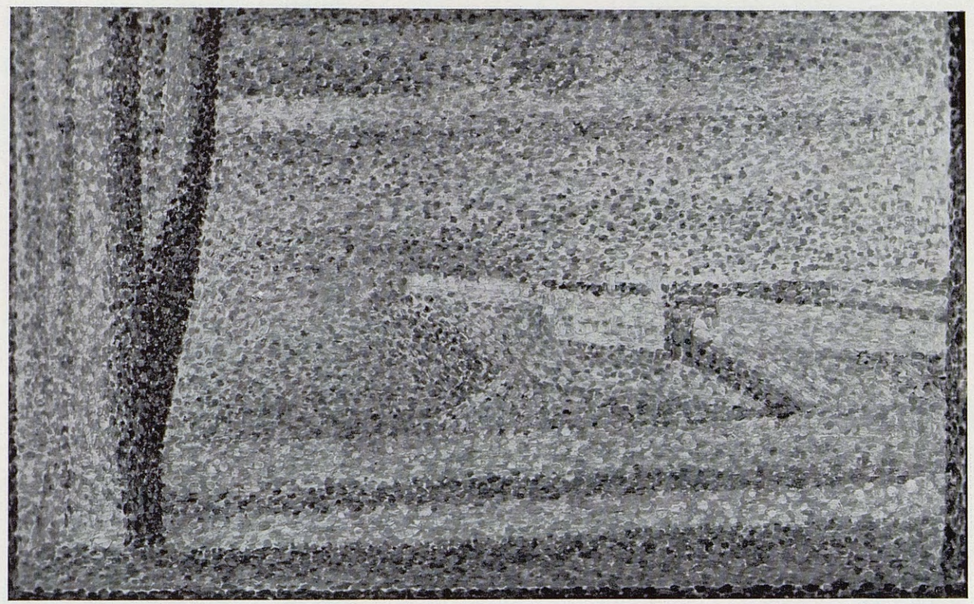


208. — BATEAUX AMARRÉS ET ARBRES, 1890

Huile sur bois — bordure peinte, c. 16×25 cm.

COLLECTIONS :
[Bernheim-Jeune], Paris; Henri Matisse, Paris; *Pierre Matisse, New York*

Photo communiquée par le propriétaire



209. — ARBRES ET BATEAUX, 1890

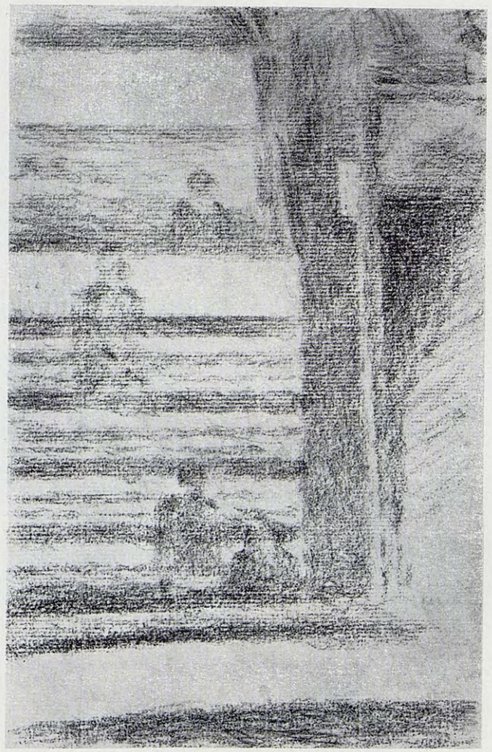
Huile sur bois — bordure peinte, 15,9× 25,4 cm.

COLLECTIONS :
[Bernheim-Jeune], Paris; Sacha Guitry, Paris; *A. & R. Ball, New York*

EXPOSITIONS :
Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 33; Venise : *Biennale*, 1920, N° 54 [?]

LITTÉRATURE :
Coquiot : *S.*, 1924, p. 249

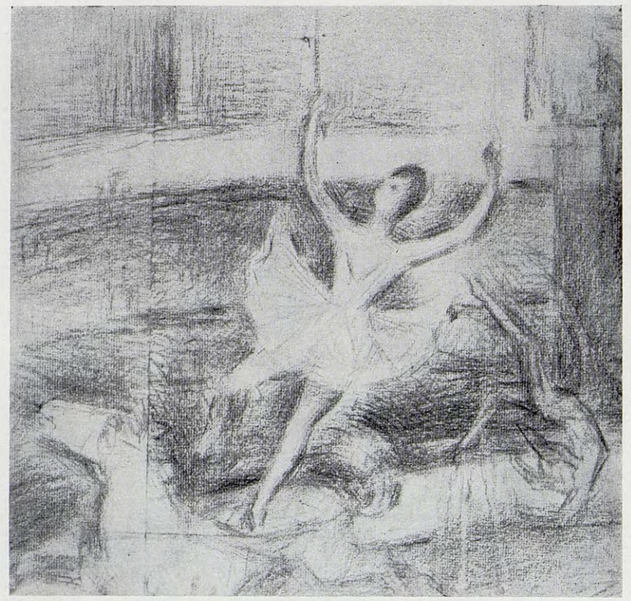
Photo Hugh Stern, New York



210 a

210 b

210 c



210 d

210 a. — SPECTATEURS, ÉTUDE POUR « LE CIRQUE », 1890

Dessin au crayon Conté, 23,3×14,7 cm. *Collection particulière, New York*

Photo Wildenstein

210 b. — CLOWN ET MONSIEUR LOYAL, ÉTUDE POUR « LE CIRQUE », 1890

Dessin au crayon Conté, 29,3×13,3 cm. *Wildenstein & Co., New York*

Photo Wildenstein

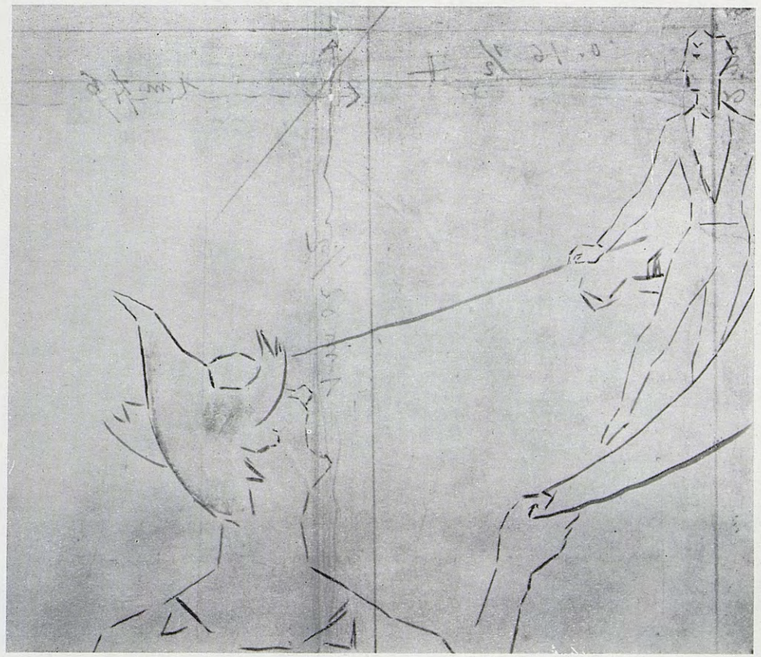
210 c. — TÊTE DE CLOWN, ÉTUDE POUR « LE CIRQUE », 1890

Dessin au crayon Conté, 15,9×32,4 cm. *Collection particulière, Paris*

210 d. — ÉCUYÈRE, ÉTUDE POUR « LE CIRQUE », 1890

Dessin au crayon Conté, 26,7×33 cm. *Collection particulière, Paris*

[Annoté : Dernier dessin de G. Seurat] *Photo Wildenstein*



210 e. — ÉTUDE POUR « LE CIRQUE », 1890

Aquarelle, 30,5×35,5 cm.

Musée du Louvre, Paris

Photo Musées Nationaux

210 f. — PROFIL DE CLOWN, ÉTUDE POUR « LE CIRQUE », 1890

Dessin avec tracé géométrique.

Collection particulière, Paris

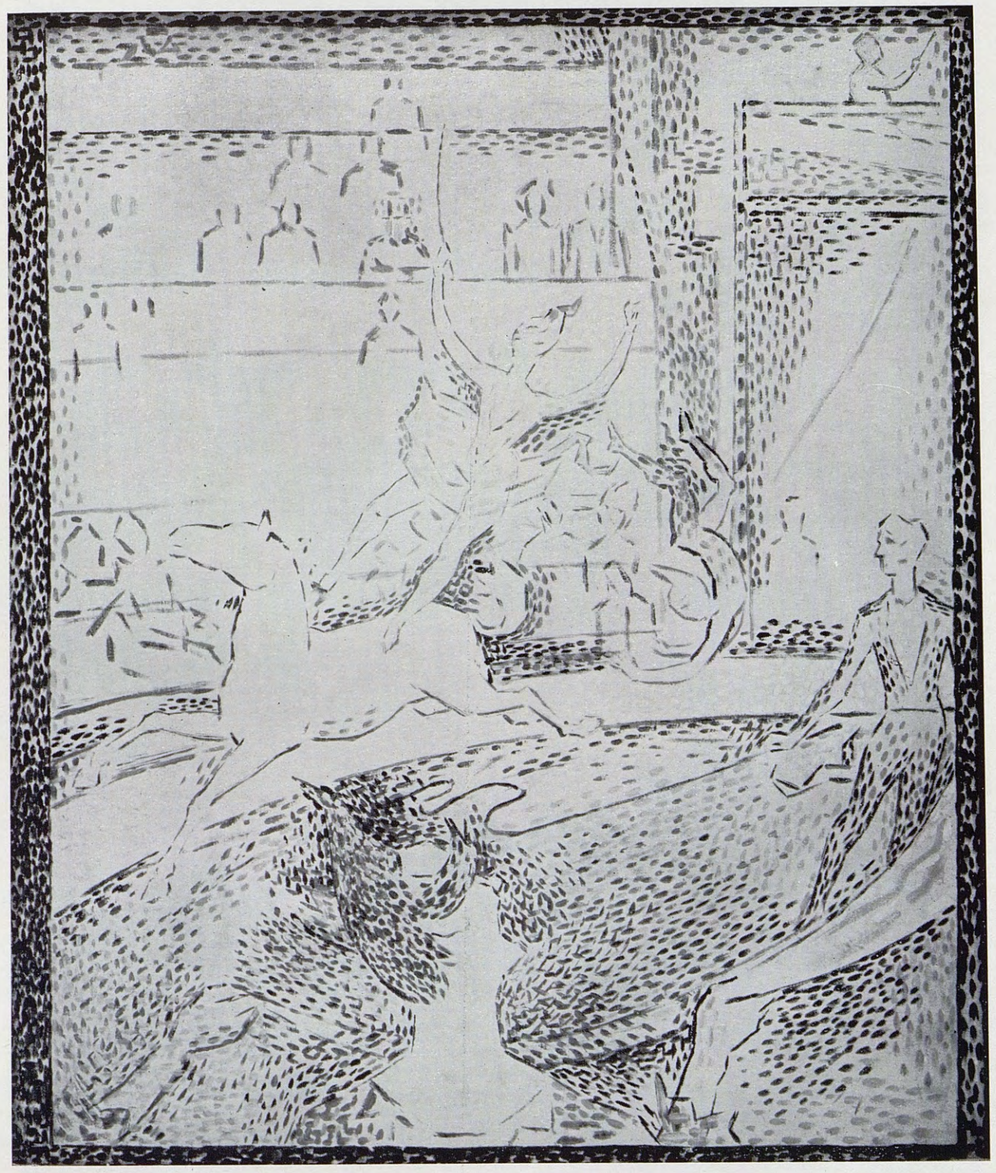
N'a pu être reproduit

210 — ÉTUDE COMPLÈTE POUR « LE CIRQUE », 1890

Huile sur toile — bordure peinte, 55×46 cm.

COLLECTIONS :
Félix Fénéon, Paris; Jacques Doucet, Paris; don de Mme Doucet, en 1937, en exécution de la volonté de son mari, au *Musée du Louvre, Paris*

EXPOSITIONS :
Revue Blanche, Paris : *S.*, 1900, N° 38; Bernheim-



210

ÉTUDE COMPLÈTE POUR « LE CIRQUE »

Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 82 ; Buenos Aires : *Pintura Francesca*, 1939, N° 125 ; De Young, San Francisco : *Painting of France*, 1941, N° 101 ; Los Angeles : *Painting of France*, 1941, N° 127 ; Nat. Gal., Washington, 1942 ; Venise : *Biennale*, 1952, N° 18

LITTÉRATURE :

Meier-Graefe : Entwicklung., 1904, I, p. 232 ; Lhote : *S.*, 1922, pl. 13 ; *Documents*, sept. 1929, p. 187 *(ill.)* ; Huyghe : Impressionnisme, *Amour de l'Art*, févr. 1933, p. 27 *(ill.)* ; Goldwater : S., *Art Bull.*, juin 1941, p. 123, pl. 9 ; Laprade : *S.*, 1945, pl. 61 ; Raynal & Read : *De Baudelaire*, 1949, p. 56 *(ill., couleurs)* ; Laprade : *S.*, 1951, p. 86 *(ill.)* ; Muraro : Divisionismo, *Emporium*, juil. 1952, p. 24 *(ill.)* ; Courthion, 1956, pl. 71 *(couleurs)* ; *Cat. des peintures impressionnistes*, Musées Nationaux, 1958, N° 391, p. 197-198 ; Bazin : *Trésors*, 1958, p. 299 *(ill.)*

Photo Agraci, Paris

211. — LE CIRQUE, 1890-1891

Huile sur toile — bordure peinte, 186 × 151,1 cm.

Œuvre inachevée ; on voit encore le tracé géométrique qui a servi à la composition. (Le cadre, qui n'est pas de Seurat, a été remplacé en 1958)

COLLECTIONS :

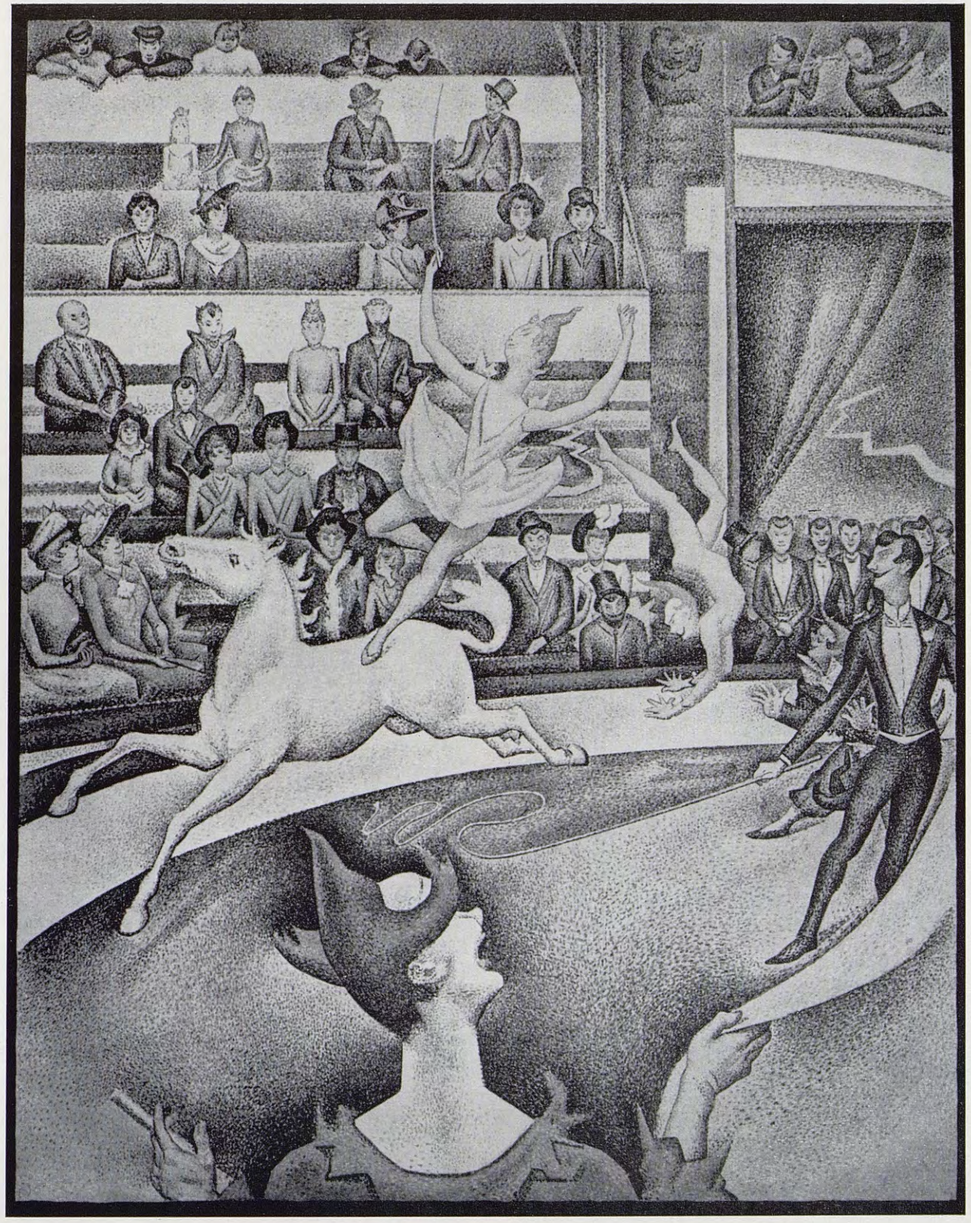
Mme Seurat, Paris ; Léon Appert et Émile Seurat, Paris ; Paul Signac, Paris (acquis en 1900 pour 500 francs — voir le journal de Signac, 4 avr. 1900) ; John Quinn, New York (jusqu'en 1926) ; légué par John Quinn au Musée du Louvre selon la promesse faite à Signac au moment de l'achat ; *Musée du Louvre, Paris* (Legs John Quinn, 1927)

EXPOSITIONS :

Paris : *Indépendants*, 1891, N° 1102 ; Bruxelles : *Les XX*, *S.*, 1892, N° 19 ; Paris : *Indépendants*, 1892, N° 1087 ; Revue Blanche, Paris *S.*, 1900, N° 39 ; Paris : *Indépendants*, S., 1905, N° 20 ; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1908-09, N° 83 ; Bernheim-Jeune, Paris : *S.*, 1920, N° 34 ; Venise : *Biennale*, 1920, N° 53 ; Beaux-Arts, Paris : *S.*, 1933-34, N° 59 ; Palais des B.-A., Bruxelles : *Impressionnisme*, 1935, N° 74 ; Bernheim-Jeune, Paris, 1936, N° 78 *(ill.)* ; Wildenstein, Londres : *S.*, 1937, N° 30 *(ill.)* ; Berne, 1946, N° 19 *(ill.)* ; Cantini, Marseille, 1955, N° 39 ; Chicago Art Inst. : *S.*, 1958, N° 152 *(ill.)*

LITTÉRATURE :

Lecomte, *Art dans les Deux Mondes*, 28 mars 1891, p. 225 ; Pissarro : *Lettres* (30 mars 1891), 1950, p. 222 ; Kahn : S., *Art Moderne*, 5 avr. 1891, p. 109 ; Saunier, *Revue Indépendante*, avr. 1892, p. 42 ; Signac : Journal (1897-98), *Gaz. des B.-A.*, avr. 1952, p. 279 ; *Ibid.* (1898-99), juil.-août 1953, p. 50 ; Signac : Fragments de Journal (1900), *Arts de France*, 1947, 11-12, p. 98 ; Leclercq, *Chronique des Arts*, 30 mai 1900, p. 116 ; Meier-Graefe : *Entwicklung.*, 1904, I, p. 232 ; Lepeseur : Anarchie Artistique, *Rénovation Esthétique*, juin 1905, p. 93 ; Chervachidze : S., *Apollon*, juil. 1911, opp. p. 24 *(ill.)* ; Cousturier : S., *Art Décoratif*, 20 juin 1912, opp. p. 370 *(ill.)* ; Apollinaire : *Peintres Cubistes* (1913), 1950, p. 44, 45 ; Sacs : Lluminisme, *Vell i Nou*, 1er mars 1918, p. 95 *(ill.)* ; Salmon : S., *Burl. Mag.*, sept. 1920, opp. p. 116 *(ill.)* ; Bissière : S., *Esprit Nouveau*, 15 oct. 1920, p. 19 *(ill.)* ; Cousturier : *S.*, 1921, p. 19, pl. 26 ; Langaard : S., *Kunst og Kultur*, 1921, 9, p. 36 *(ill.)* ; Fontainas & Vauxcelles : *Histoire*, 1922, p. 241 ; Salmon : *Propos*, 1922, p. 54-55 ; Bell : *Since Cézanne*, 1923, *(ill.* opp. p. 1) ; Pach : *S.*, 1923, pl. 1 ; Pach : S., *Arts*, mars 1923, p. 160 *(ill.)* ; Coquiot : *S.*, 1924, opp. p. 96 *(ill.)*, p. 166-167, 227, 249 ; Pach : *Masters*, 1924, p. 54, 57, pl. 17 ; *Bull. de la Vie Artistique*, 15 oct. 1924, p. 451 ; Eglinton : S., *Int. Studio*, mai 1925, p. 117 *(ill.)* ; Cousturier : *S.*, 1926, p. 19-20, pl. 35 ; *Quinn Cat.*, 1926, p. 123 *(ill.)* ; Salmon : S., *Art Vivant*, 1926, p. 525 *(ill.)* ; *Bull. de la Vie Artistique*, 15 mars 1926, p. 85-86 ; Rey : Cirque, *Beaux-Arts*, 15 mars 1926, p. 87, 88 *(ill.)* ; Sitwell : Les Poseuses, *Apollo*, juin 1926, p. 345 ; Mather : *Mod. Painting*, 1927, p. 321 *(ill.)* ; Ozenfant & Jeanneret : *Peinture Moderne*, 1927, p. 77 *(ill.)* ; George : *S.*, 1928, p. 3 *(ill.)* ; *Kunst & Künstler*, août 1929, p. 442 *(ill.)* ; Niehaus : S., *Elsevier's*, janv.-juil. 1930, opp. p. 305 *(ill.)* ; Rey : *Renaissance*, 1931, p. 130, 144 ; Roger-Marx ; *S.*, 1931, pl. 19 ; Signac : *Documents*, *S.*, 1933-34 (cat. d'exp.) ; Signac : Néo-Impressionnisme, *Gaz. des B.-A.*, janv. 1934, p. 51 *(ill.)* ; *Apollo*, févr. 1937, p. 109 *(ill.)* ; Duthuit : S., *Listener*, 3 févr. 1937, p. 211 *(ill.)* ; Zervos : *Hist. de l'Art*, 1938, p. 85 ; Goldwater : S., *Art Bull.*, juin 1941, p. 121, pl. 11 ; Dorival : *Étapes*, 1943, p. 248 ; Rewald : *S.*, 1943, pl. 96 ; Laprade : *S.*, 1945, pl. 62 ; Lhote : *Écrits*, 1946, p. 92 ; Hildebrandt, *Aussaat*, 1947, 3-4, p. 104 *(ill.)* ; Bouchot-Saupique : Trois Dessins, *Bull.*



211

LE CIRQUE

des Musées de France, 12 août 1947, p. 19 *(ill.)*; Rewald : *S.*, 1948, p. 138, 139 *(ill.)*, 143; Rewald : *S.*, 1949, p. 48 *(ill.)*; Anon. : Les Deux Cirques, *Estampes*, 1950, I, p. 1; Venturi : *Imp. & Symb.*, 1950, pl. 159; Cogniat : *S.*, 1951, pl. 42; Laprade : *S.*, 1951, p. 87 *(ill., couleurs)*; Wechsler : *Impressionists*, 1952 *(ill., couverture)*; Venturi : *De Manet*, 1953, p. 205, 206, 208 *(ill.)*; Taylor : *Impressionists*, 1953, pl. 86; Cassou : *Imp.*, 1953, pl. 86; Rewald : *P.-I.*, 1956, p. 422-423 *(ill.)*; Podestà : *Pittura Francese*, 1957, *(ill. couleurs)* ; Gilson : *Painting & Reality*, 1957, pl. 5; Schapiro : S., *Art News*, avr. 1958, p. 45, pl. 8; Bazin : *Trésors de l'Impressionnisme*, 1958, p. 244-245 *(ill., couleurs)*; *Cat. des peintures impressionnistes*, Musées Nationaux, 1958, N° 392, p. 198; *Art News*, été 1958, p. 43 *(ill.)*; Herbert : S., *Art Bull.*, juin 1958, p. 156-158, pl. 2, 3 *(dét.)*, 8 *(dét.)*

Commentaires :

« Nous étions au Pavillon de la Ville de Paris dans la salle du fond sur un banc quand Puvis avec une femme entre. Il regarde au voisinage de la porte d'entrée les dessins de Denis pour *Sagesse*, fit le tour lentement. — Il va s'apercevoir, me dit Seurat, de la faute que j'ai faite dans mon cheval — tableau du *Cirque* — mais Puvis passa sans s'arrêter. Ce fut pour Seurat une déception cruelle. » (Charles Angrand, cité par Coquiot : *Seurat*, 1924, p. 166-167)

« Cette année il expose un *Cirque* : autour d'une piste, un cheval galope, dégagé de tout frein, sous la pleine liberté de sa musculature. Une ballerine danse un pas ou tente des équilibres sur ce plancher mouvant. La rapidité de la rotation incline la belle et la bête vers le centre. Un clown salue le passage de l'audience par un preste saut périlleux qui dessine en belles arabesques les souplesses de son corps. Un écuyer, aux formes musclées dans un pantalon collant, tend la jambe et décrit des circuits avec un long fouet comme pour enlacer le galop circulaire. Des violons accélèrent fiévreusement la cadence et fouettent de leur rythme démoniaque cette chevauchée alerte. Cette composition est puissamment mobile. Par contraste, les spectateurs de ce jeu gardent une absolue passivité. Ils ont des attitudes et des faces caractéristiques, représentant des types et des classes d'individus : les personnages des gradins supérieurs ont des accoudements las et sans gêne. » (Lecomte : Le Salon des Indépendants, *L'Art dans les Deux Mondes*, 28 mars 1891, p. 225)

« Ce pauvre Seurat a une belle exposition ; des marines très fines, comme toujours, un peu blanc et faible de coloration, mais très artistiques, et une grande toile, un *Cirque*, qui est fort bien arrangée : un clown coupé sur le premier plan qui ne nous a pas satisfait, mais l'œuvre est d'un artiste original ; c'est quelque chose ! Tous ses tableaux sont encadrés de couleurs chromatiques dont l'ensemble fait une tache bleue ou violette intense très désagréable et inharmonique selon moi ; cela fait un peu l'effet de la peluche ! » (Camille Pissarro : *Lettres à son fils Lucien* — lettre du 30 mars 1891 — 1950, p. 222)

« *Le Cirque* de M. Seurat, quelque peu inachevé, croyons-nous, souligne à nouveau et de manière plus heureuse que le *Chahut*, les idées d'art de cet artiste. Une vive allure d'entrain et de fête, que tintamarrerait un orchestre, se dégage de ce nouvel essai. Tous les mérites fonciers du cerveau volontaire et convaincu qu'est M. Seurat, s'y laissent surprendre. L'aspect blanc et vide et cru de l'arène et des banquettes, la lumière froide, l'élégance envolée des écuyères, la diablotine agitée des clowns sveltes sont synthétiquement exprimés. » (Anon. : Le Salon des Indépendants, *L'Art Moderne*, 5 avr. 1891, p. 111)

« Chez Mme Seurat avec Cross et Meier-Graefe... A la place du lit, où le pauvre Georges est mort, est accrochée sa dernière œuvre, *Le Cirque*. Je me le représente couché là, comme je l'ai vu, dans ce triste décor de maladie, dans cette réalité sombre, et, au-dessus de lui, comme une apparition lumineuse, son *Cirque*, son rêve de couleurs, qui devait lui apparaître dans son agonie. Et cela m'évoque le souvenir de certains tableaux primitifs, où le gisant voit apparaître, dans une apothéose lumineuse, les bienheureux du Paradis qui l'attendent. » (Journal inédit de Paul Signac — 12 mars 1898 — *Gazette des Beaux-Arts*, avr. 1952, p. 279)

Remarque : Le Cirque était exposé au Salon des Indépendants au moment de la mort de Seurat.

« Il y a dans *Le Cirque* et *Le Chahut* (1890-1891) une recherche linéaire accentuée. A quoi eût-elle abouti ? Mais le fait est que ces deux toiles, par un côté léger et caricatural, seraient appréciables dans le genre affiche et enseigne, tandis que picturalement on

n'en saisit pas l'intérêt. » (Leclercq : *Chronique des Arts*, 30 mars 1900, p. 118)

« Exposition Seurat... *La Baignade* largement peinte, où les contrastes l'emportent sur *La Grande-Jatte*, bien changée. *Le Cirque* reste le plus pur, le plus frais. — La famille, pourtant millionnaire, vend tout cela... moi, [j'achète] le *Cirque* pour 500 francs... » (Signac : Fragments de Journal — 3 avr. 1900 — *Arts de France*, 1947, 11-12, p. 98)

« Aucun peintre ne me fait songer à Molière comme Seurat, au Molière du « Bourgeois Gentilhomme » qui est un ballet plein de grâce, de lyrisme et de bon sens. Et des toiles comme *Le Cirque* ou *Le Chahut* sont aussi des ballets pleins de grâce, de lyrisme et de bon sens. » (Apollinaire : *Peintres Cubistes*, (1913), 1950, p. 44, 45)

« Un détail du *Cirque*, typique et surprenant, dénoncera le parti pris méticuleux de Seurat, et aidera à déterminer les rapports qui unissent cet art systématique au Cubisme débutant de 1910. Le fouet que le traîneur laisse traîner à terre, divise la piste en deux plans distincts obtenus par le jeu des contrastes simultanés. D'un côté toute la lumière, de l'autre, toute l'ombre. Cet objet, ce fouet, devient chez Seurat un élément architectural, et de plus une jauge de l'espace, un prétexte à mesurer la profondeur. » (Lhote : *Georges Seurat*, 1922, p. 10)

« Jamais, croit-on, Seurat ne se réalisa aussi totalement..., en engageant à ce point l'avenir, que dans son *Cirque*... L'influence de Seurat sur notre siècle est si profonde que des toiles, comme ce *Cirque* et ce *Chahut* [N° 199] décidèrent même de l'orientation futuriste, malgré qu'une conscience meilleure du génie de Seurat, de sa volonté exacte eût dû interdire de si stériles entreprises. Inquiétude des formes en mouvement !... Toute la littérature naturaliste tombe en poussière au souffle qui traverse sa *Grande-Jatte* [N° 139]. Les jambes noires et parallèles des pantins canailles de son *Chahut* inscrivent un durable folklore. Par la tendre rigueur de son architecture, Seurat atteint à quelque chose qui est au-delà du pittoresque ; un surpittoresque dont l'essence est en deçà de la notation anecdotique... » (Salmon : *Propos d'atelier*, 1922, p. 54-55)

« Dans *Le Cirque*, plus que dans tout autre tableau, s'affirme ce parti pris irréductible qui considère les phénomènes naturels selon leur valeur expressive et non selon leur existence réelle ; qui les nie au besoin. Cette composition se propose d'enfermer dans une ample courbe les lignes ascendantes significatives de la gaîté des jeux du cirque. L'unité d'expression ainsi préparée s'accroît de la richesse d'une atmosphère dorée, propice au joyeux triomphe du cheval blanc, monté d'une écuyère. L'arabesque hardie et le rouge d'une perruque de clown, surgie du premier plan, agace le blanc avec une outrance très représentative d'un spectacle. Non moins adhérents à l'expression visée sont les attitudes et les visages des spectateurs : schémas aigus jusqu'à l'animalité, fruits d'une observation épurée de toute contradiction. Le peintre a décidé les vêtements même à servir l'expression synthétique qu'ils détruisent d'ordinaire par leurs exhorbitantes prétentions personnelles. La petite écuyère, par exemple possède une robe qui amplifie à peine, comme une émanation gaie de son être, un chant ou un rire. Cette petite forme féminine est celle d'une déesse moderne de la Fantaisie et de la Grâce, avec ses formes fuselées, sa tête de fée espiègle et l'ascension de ses gestes qui se dissolvent dans l'air. » (Cousturier : *Seurat*, 1926, p. 19-20)

« Quand, vers 1910, de jeunes peintres afficheront, entre deux bois nègres, une photographie du *Cirque* ou du *Chahut*, ce n'est point qu'ils préconiseront l'emploi des teintes pures et le mélange optique, mais pour rendre grâce à Seurat d'avoir, à l'égal de Cézanne, retrouvé les grandes lois du style et de la composition en affirmant que l'organisation linéaire d'une toile est toute aussi importante que l'organisation des parcelles colorées. A la *Baignade* de 1884, au *Dimanche d'été à la Grande Jatte* (1886), aux *Poseuses* (1887), ils préféreront, et de beaucoup, les dernières compositions où la volonté apparaît de plus en plus implacable, où la méthode n'est pas, comme dans les paysages, incluse et cachée, mais s'affiche au premier plan... Or, c'est là précisément que les générations nouvelles ont reconnu le plus grand mérite de Seurat. Elles lui ont su gré d'avoir peu à peu dépouillé de toute humanité ses mannequins. De là à les remplacer par des lignes abstraites, il n'y avait qu'un pas. C'est ainsi qu'on fit de Seurat l'un des pères du Cubisme. » (C. Roger-Marx : *Seurat*, 1931, p. 8-9)

« Selon Signac — très affirmatif sur ce point, Seurat ne considérait pas [*Le Cirque*] comme terminé. Je ne connaissais pas les intentions

de Seurat à ce sujet, mais je crois qu'il y eût encore travaillé, notamment en ce qui concerne le fond (gradins de spectateurs sommairement indiqués en bleu, du bout du pinceau.) » (Lettre de Félix Fénéon à Benedict Nicolson, 1939)

« ...the *Cirque* is effective largely as a surface design. This « poster-like » effect is in part due to the light and bright colors employed, colors in a strident key, almost all of the same intensity and with little suggestion either of modeling or of atmospheric perspective. In part also it is due to the repetition of line and stripe patterns that cause the eye to play over the surface as a whole. But in large measure it is due to a multiple perspective that treats every part of the composition as if the spectator were at its own level. » (Goldwater : Some Aspects of the Development of Seurat's Style, *Art Bulletin*, juin 1941, p. 123-124)

« Comme le peintre des *Joueurs de cartes* [Cézanne], celui du *Cirque* et du *Chahut* a voulu tirer de l'impressionnisme certaines conclusions qui le dépassent : ce qui l'a conduit à le nier et à jeter les bases de la peinture la plus opposée qui soit à celle de Monet : le cubisme... Il prit conscience que l'art n'a nullement pour objet de donner une image des choses, mais qu'il les doit traduire dans un langage qui lui est propre, inventer, pour les dire, un système complet de transpositions et de correspondances. » (Dorival : *Les Etapes de la peinture française contemporaine*, 1943, I, p. 248)

« The tendency of taste which appears in *The Circus* parallels that of the *art nouveau*, as it was soon to be called, that is, a decoration that arbitrarily exploits elements taken from reality and makes them refined and decadent, and which is also close to literary symbolism, to the surface composition and « syntheticism » achieved by Gauguin during these same years, and to that expressionistic decoration which was to be the greatness of Toulouse-Lautrec. » (Venturi : *Impressionists and Symbolists*, 1950, p. 153)

« Seurat remained attached to the elementary in the popular pleasures of Paris. In his later works the spectacles of the circus and music hall replaced the Sunday relaxation in the open air. The performer and his audience together became his chief subject and the immobility of his earlier figures gave way to the action of the acrobat and the dancer. There appeared now in his outlines, beside the large, smooth curves which respond to Ingres' norm of good drawing, a kind of Gothic in the angular, nicked and zigzag shapes, which have a comic accent and suggest a popular taste. Such forms had occured in the earlier paintings, but in the later '80s they become a principle, an element of structure repeated and diffused throughout the work, anticipating a common style of the 1890s. Seurat is attentive not only to the entertainers of the music hall, the side show and the circus, but also to the popular art that announces them on the streets of Paris, the large posters with their playful forms and lettering. His painting of the *Circus* contains several figures based on posters of the day. » (Schapiro : New Light on Seurat, *Art News*, avr. 1958, p. 45)

« Details of the *Circus* possess a wittiness, an element of sprightly caricature that would have been unthinkable for the Seurat of 1884. If the earlier painting was beholden to the young painter's love of antique sculpture, Ingres and Puvis de Chavannes, the linear arabesques of the *Circus* had their chief inspiration in the posters of Jules Chéret... The dancing woman in *L'Amant des Danseuses* [de Chéret] is so like the circus girl in Seurat's last painting that one wonders if it is not a case of direct inspiration...
In a more general sense, Seurat's circus girl, the most lithe and winsome of all his female types, recalls an equally charming personage that appears in some ten or twelve of Chéret's posters and in a book that he illustrated, *La fée au rocher*. The title page of this book presents this figure, as usual, in the same bright yellow that Seurat chose for his *écuyère*... Another type that Chéret used over and over again is the hand-standing clown that is shown in *Spectacle-Promenade de l'Horloge* of about 1880. That Seurat's flying clown in his *Circus* is indebted to Chéret seems hard to deny... Seurat was interested in Chéret because he found in him a kindred spirit who dealt with the very subjects to which he himself had turned... and because Chéret's decorative poster style confirmed his own evolution towards surface pattern. » (Herbert : Seurat and Chéret, *The Art Bulletin*, juin 1958, p. 157, 158)

Photo Agraci, Paris

LISTE DES EXPOSITIONS

Dans la mesure du possible, sont énumérées ici toutes les expositions dans lesquelles ont figuré des œuvres peintes de Seurat. Quant aux dessins, ont trouvé place sur cette liste seulement les expositions où, de son vivant, il était représenté par un ou plusieurs dessins, celles consacrées exclusivement aux dessins de Seurat et celles dont le titre cite son nom. Les expositions dont les catalogues n'ont pu être consultés sont marquées d'un astérisque, à moins qu'il ne soit spécifié qu'aucun catalogue n'a été publié.

Salon, Paris, 1883
* *Cercle des Arts Libéraux*, Exposition Annuelle, Paris, 1884
Salon des Artistes Indépendants, Cour des Tuileries, Paris, 15 mai-1er juil. 1884
Société des Artistes Indépendants (Ire exposition des Indépendants), Pavillon de la Ville de Paris, rue de Grenelle, Paris, déc. 1884
Works in Oil and Pastel by the Impressionists of Paris, organisée par P. Durand-Ruel, aux American Art Galleries, Madison Square, ensuite à The National Academy of Design, New York, mars 1886
Huitième Exposition de Peinture (groupe des Impressionnistes), 1, rue Laffitte, Paris, 15 mai-15 juin 1886
Société des Artistes Indépendants (2e exposition), rue des Tuileries, Paris, 20 août-21 sept. 1886
* Nantes, 10 oct.-30 nov. 1886
Les XX (4e exposition), Musée Moderne, Bruxelles, févr. 1887
Société des Artistes Indépendants (3e exposition), Pavillon de la Ville de Paris, Paris, 26 mars-3 mai 1887
* *Zwart en Wit* [Noir et Blanc] (exposition de dessins), Amsterdam, 1888
Revue Indépendante, Paris, janv.-févr. 1888
Société des Artistes Indépendants (4e exposition), Pavillon de la Ville de Paris, Paris, 22 mars-3 mai 1888
Les XX (6e exposition), Musée Moderne, Bruxelles, févr. 1889
Société des Artistes Indépendants (5e exposition), Salle de la Société d'Horticulture, 84, rue de Grenelle, Paris, 3 sept.-4 oct. 1889
Société des Artistes Indépendants (6e exposition), Pavillon de la Ville de Paris, Cours la Reine, Paris, 20 mars-17 avr. 1890
Les XX (8e exposition), Musée Moderne, Bruxelles févr. 1891
Société des Artistes Indépendants (7e exposition), Pavillon de la Ville de Paris, Paris, 20 mars-27 avr. 1891
Association pour l'Art, Anvers, 1892
* *Exposition Posthume Seurat*, La Revue Blanche, Paris, 1892
Les XX (9e exposition), *Rétrospective Seurat*, Musée Moderne, Bruxelles, févr. 1892
Société des Artistes Indépendants (8e exposition), *Exposition Commémorative Seurat*, Pavillon de la Ville de Paris, Cours La Reine, Paris, 19 mars-27 avr. 1892
Exposition des Peintres Néo-Impressionnistes, Salons de l'Hôtel Brébant, 32 boul. Poissonnière, Paris, 2 déc. 1892-8 janv. 1893
Groupe des Peintres Néo-Impressionnistes, 20, rue Laffitte, Paris, déc. 1893-janv. 1894
* *Exposition de Panneaux et Dessins de Seurat*, Paris, 1895 (mentionnée dans le journal de Paul Signac, 22 févr. 1895, voir *Gazette des Beaux-Arts*, juil.-sept. 1949 [paru en 1951], p. 117)
Centennale de l'art français, de 1880 à nos jours, Exposition Universelle de 1900, Paris
Georges Seurat, La Revue Blanche, Paris, 19 mars-5 avr. 1900
Wiener Secession, Vienne, janv.-févr. 1903
Exposition des Peintres Impressionnistes, La Libre Esthétique, Bruxelles, 25 févr.-29 mars 1904
Exposition Rétrospective Seurat, Société des Artistes Indépendants, Paris, mars 1905
Französische Künstler, Munich, Frankfort a/M., Dresde, Karlsruhe, Stuttgart, sept. 1906-janv. 1907
Portraits d'Hommes, Galeries Bernheim-Jeune, Paris, 16 déc. 1907-4 janv. 1908
Georges Seurat, Galeries Bernheim-Jeune, Paris, 14 déc. 1908-9 janv. 1909
* *Exposition des Beaux-Arts*, Cracovie, mars 1910
L'Évolution du Paysage, La Libre Esthétique, Bruxelles, 12 mars-17 avr. 1910
Nus, Galeries Bernheim-Jeune, Paris, mai 1910
Manet and the Post-Impressionists, Grafton Galleries, Londres, 8 nov. 1910-15 janv. 1911
Ausstellung des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 20 mai-2 juil. 1911
L'Eau, Galeries Bernheim-Jeune, Paris, 26 juin-13 juil. 1911
* *Französische Kunst*, Galerie Cassirer, Berlin, 1912
Centennale de l'Art Français, organisée par « Apollon » à l'Institut Français de Saint-Pétersbourg, 1912

Berliner Sezession, Berlin, 1913
* *Beiträge zur Kunst des 19. Jahrhunderts und unserer Zeit*, Galerie Flechtheim, Düsseldorf, 1913
International Exhibition of Modern Art [Armory Show], New York, 1913
Fransk Malerkunst Fra det 19nde Aarhundrede, Musée Royal, Copenhague, 30 juin 1914
Essai d'une Collection, Galeries Bernheim-Jeune, Paris, 14-28 juin 1917
Französische Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Zürich, 5 oct-14 nov. 1917
* Bourgeois Gallery, New York, 1918
The Evolution of French Art, Arden Gallery, New York, 29 avr.-24 mai 1919
Exhibition of Paintings, Marius de Zayas Gallery, New York, 17 nov.-6 déc. 1919
* *Indépendants, 1884-1904*, G. Crès & Cie, Paris, 18 déc. 1919-21 janv. 1920
XIIa Esposizione Internazionale d'Arte della Citta di Venezia, Venise, 1920
Georges Seurat, Galeries Bernheim-Jeune, Paris, 15-31 janv. 1920 (préface par Paul Signac)
Paintings by Modern French Masters Representing the Post-Impressionists and their Predecessors, The Brooklyn, Museum, N. Y., mars 1921
Loan Exhibition of Impressionist and Post-Impressionist Paintings, Metropolitan Museum of Art, New York, 3 mai-15 sept. 1921
Pictures, Drawings and Sculpture of the French School in the Last 100 Years, Burlington Fine Arts Club, Londres, 1922
Cent ans de peinture française (au profit du Musée de Strasbourg), 18, rue de la Ville-l'Évêque, Paris, 15 mars-20 avr. 1922
Les Maîtres de l'Impressionnisme et leur Temps, Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 25 juil. 1922
* *Vingt Dessins de Seurat*, Galerie Devambez, Paris, oct. 1922
*Exposition de l'Art Français des XIX*e *et XX*e *Siècles*, Prague, 1923
L'Art Français au Service de la Science Française, Hôtel de la Curiosité et des Beaux-Arts, Paris, 25 avr.-15 mai 1923
Études et Portraits de Femmes, Galerie Marcel Bernheim, Paris, 25 mai-12 juin 1923
* *L'Art au Music Hall, Cirque*, etc., Galerie La Cigale, Paris, 1923-1924
Première Exposition au Profit de la Société des Amis du Luxembourg, Hôtel de la Curiosité et des Beaux-Arts, Paris, 10 mars-10 avr. 1924
Paintings and Drawings by Georges Seurat, Joseph Brummer Gallery, New York, 4-27 déc. 1924 (préface par W. Pach)
Exhibition of French Paintings from a Well-Known Collection, Minneapolis Institute of Arts, avr.-sept. 1925
Ingres to Cézanne, Independent Gallery, Londres, mai 1925
Cinquante Ans de Peinture Française, Musée des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan, Paris, 28 mai-12 juil. 1925
*Œuvres du XIX*e *et XX*e *Siècles*, Exposition au Bénéfice de l'Hôpital Saint-Michel, Galeries Bernheim-Jeune, Paris, juin-juil. 1925
Centenary of the Norwich Museum, Loan Collection of Pictures, Norwich, 24 oct.-21 nov. 1925
*Les Portraits Français au XIX*e *Siècle*, Galerie Watteau Paris, déc. 1925
* Boston Art Club, janv. 1926
French Gallery, Londres, févr. 1926
Trente Ans d'Art Indépendant, Rétrospective, Société des Artistes Indépendants, Grand Palais, Paris, 20 févr.-21 mars 1926
Exhibition of Pictures and Drawings by Georges Seurat, Lefèvre Galleries, Londres, avr.-mai 1926
Modern Foreign Gallery, National Gallery, Millbank, Londres, juin-oct. 1926
Modern French Painters, Knoedler Galleries, Londres, 11 nov.-11 déc. 1926
Les Dessins de Seurat, Galerie Bernheim-Jeune, Paris, 29 nov.-24 déc. 1926 (préface par Lucie Cousturier)
Europäische Kunst der Gegenwart, Zentenarausstellung des Kunstvereins, Hambourg, 1927
Rétrospective de l'Époque Néo-Impressionniste au Salon du Sud-Est, Lyon, 1927
* *Salon des Peintres de la Mer*, Galerie Varenne, Paris, 1927
French Art of the Last 50 Years, Knoedler Galleries, New York, 17-29 janv. 1927
A Century of French Painting (organisée par Lefèvre Galleries de Londres), McClellan Galleries, Glasgow, mai 1927
Exhibition of Modern French Paintings, Watercolors, and Drawings, C. W. Kraushaar Art Galleries, New York, 8-22 oct. 1927
Französische Malerei bis 1914 und Deutsche Künstler des Café du Dôme, Kestner Gesellschaft, Hanovre, 7 sept.-12 nov. 1927 ou 1928 (le catalogue ne spécifie pas l'année)
* Düsseldorf, 1928
* *Seurat*, Galerie Flechtheim, Berlin, 1928
Cent Ans de Peinture Française, Galerie E. J. van Wisselingh & Co., Paris, 16 avr.-5 mai 1928
Exposition d'Art Français Contemporain, Moscou, mai-juin 1928
Portraits et Figures de Femmes, d'Ingres à Picasso, Galerie de la Renaissance, Paris, 1-30 juin 1928
Sammlung der Frau H. Kröller-Müller, Kunsthalle, Düsseldorf, août-sept. 1928
Modern French Paintings, Watercolors, Drawings, C. W. Kraushaar Art Galleries, New York, 1-18 oct. 1928
A Century of French Painting, Knoedler Galleries, New York, 12 nov.-8 déc. 1928
* *Mers et Plages*, Galerie Bernier, Paris, 25 mai-13 juin 1929
* *L'École Impressionniste et Néo-Impressionniste*, Lucerne, févr. 1929
Masterpieces by XIXth Century French Painters, Lefèvre Galleries, Glasgow, avr.-mai 1929
Ten Masterpieces by XIXth Century French Painters, Lefèvre Galleries, Londres, juin-juil. 1929
Exhibition of Modern French Paintings, Water Colors, and Drawings, C. W. Kraushaar Art Galleries, New York, 5-28 oct. 1929
First Loan Exhibition, Museum of Modern Art, New York, 8 nov.-7 déc. 1929 (préface par Alfred H. Barr, Jr.)

Seit Cézanne in Paris, Galerien Flechtheim, Berlin, 23 nov.-25 déc. 1929
Treize Tableaux, Galerie Th. Briant, Paris, janv. 1930
Meisterwerke deutscher und französischer Malerei, Kunstverein, Düsseldorf, janv.-févr. 1930
Modern French Art, Rhode Island School of Design, Providence, R. I., 11-31 mars 1930
Loan Exhibition of 19th and 20th Century French Painting, The Independent Gallery, Londres, juin 1930
Cent ans de Peinture Française, Galerie Georges Petit, Paris, 15-20 juin 1930
Renoir and Post-Impressionism, Lefèvre Galleries, Londres, juin-juil. 1930
Le Théâtre, le Music-Hall, le Cirque, Galerie Marcel Bernheim, Paris, juin-juil. 1930
Vincent van Gogh en zijn Tijdgenooten, Stedelijk Museum, Amsterdam, 6 sept.-2 nov. 1930
Masterpieces by Nineteenth Century French Painters, Knoedler Galleries, New York, oct.-nov. 1930
* *De Delacroix à nos jours*, Galerie Georges Petit, Paris, 1930
Paintings and Prints of Masters of Post-Impressionism, City Art Museum, Saint Louis, Mo., 4-26 avr. 1931
*La Peinture française aux XIX*e *& XX*e *Siècles*, E. J. van Wisselingh & Co., Amsterdam, 9 avr.-9 mai 1931
Memorial Exhibition of the Collection of the Late Lizzie P. Bliss, Museum of Modern Art, New York, 1er mai-27 sept. 1931
*Les Grands Maîtres du XIX*e *Siècle*, Galerie Paul Rosenberg, Paris, 18 mai-27 juin 1931
The Landscape in French Painting, XIXth and XXth Centuries, Knoedler Galleries, New York, oct.-nov. 1931
The Collection of Miss Lillie P. Bliss, Addison Gallery of American Art, Andover, Mass., 17 oct.-15 déc. 1931
Since Cézanne, Valentine Gallery, New York, 28 déc. 1931-16 janv. 1932
Modern Masters from the Collection of Lillie P. Bliss, John Herron Art Institute, Indianapolis, Ind., 1-31 janv. 1932.
Exhibition of French Art, Royal Academy, Londres, 4 janv.-5 mars 1932
Le Néo-Impressionnisme, Galerie Braun & Co., Paris, 25 févr.-17 mars 1932 (préface par Paul Signac)
Taste of Today in Masterpieces of Painting Before 1900, Metropolitan Museum of Art, New York, 10 juil.-2 oct. 1932 (pas de catalogue publié)
Nineteenth Century French Art in Retrospect, 1800-1900, Buffalo Fine Arts Academy, Buffalo, N. Y., 1-30 nov. 1932
French Paintings and Drawings, City Art Gallery, Bristol, 1932
French Art, Walker Art Gallery, Liverpool, 1933
Modern French Painting, from Manet to Matisse, Art Gallery of Toronto, janv. 1933
French Paintings of the Nineteenth Century, Ingres to Cézanne, Lefèvre Galleries, Londres, juin-juil. 1933
A Century of Progress, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill., 1er juin-1er nov. 1933
Opening Exhibition, Springfield Museum of Art, Springfield, Mass., 7 oct.-2 nov. 1933
French Nineteenth Century Masterpieces, Cincinnati Art Museum, Cincinnati, 11-29 oct. 1933
Loan Exhibition of the New Museum Building, Worcester Museum of Art, Worcester, Mass., 1933-1934
Seurat et ses Amis, la suite de l'Impressionnisme, Gazette des Beaux-Arts, Paris, déc. 1933 - janv. 1934 (préface par Paul Signac : *Le Néo-Impressionnisme — Documents*)
Teekeningen van Ingres tot Seurat, Museum Boymans, Rotterdam, 20 déc. 1933 - 21 janv. 1934
Exhibition of French Painting of the XIXth Century, National Gallery of Canada, Ottawa (ensuite à The Art Gallery of Toronto et Art Association of Montréal), janv.-mars 1934
Great French Masters of the XIXth Century, Durand-Ruel Galleries, New York, 12 févr.-10 mars 1934
French Painting in the XIXth Century, Lefèvre Galleries, Londres, McClellan Galleries, Glasgow, mai 1934
Quelques Tableaux Importants de Corot à van Gogh, Galeries Durand-Ruel, Paris, 11 mai-16 juin 1934
The Lillie P. Bliss Collection, Museum of Modern Art, New York, 14 mai-12 sept. 1934 (préface par Alfred H. Barr, Jr.)
Renoir, Cézanne and their Contemporaries, Lefèvre Galleries, Londres, juin 1934
French Painting, California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, Cal., 8 juin-8 juil. 1934
Cent Ans de Portraits Français (1800-1900), Galeries Bernheim-Jeune, Paris, 4 oct.-12 nov. 1934
* Arden Gallery, New York, 1934
Modern Works of Art, Fifth Anniversary Exhibition, Museum of Modern Art, New York, 19 nov. 1934-20 janv. 1935
French Paintings of the Impressionists and Modern Artists, W. Scott & Sons, Montréal, déc. 1934
Oude en Moderne Schilderijen en Teekeningen uit Nederlandsche Verzamelingen, Museum Boymans, Rotterdam, déc. 1934-janv. 1935
Twenty-four Paintings and Drawings by Georges Pierre Seurat, Renaissance Society, University of Chicago, 5-25 févr. 1935
XIXth Century Selections, Bignou Gallery, New York, mars 1935
Fifty Years of Portraits (1885-1935), Leicester Galleries, Londres, mai-juin 1935
Chicago Arts Club, 21 mai-11 juin 1935
L'Impressionnisme, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 13 juin-29 sept. 1935
Society of Scottish Artists, Annual Exhibition, Edimbourg, oct. 1935
Loan Exhibition of Paintings, Art Gallery, Toronto, nov. 1935.
Style and Technique, Fogg Museum of Art, Harvard University, Cambridge, Mass., 1936
Seurat, Galerie Paul Rosenberg, Paris, 3-29 févr. 1936
Cubism and Abstract Art, Museum of Modern Art, New York, 2 mars 19 avr. 1936
Cent Ans de Théâtre, Music Hall et Cirque, Galerie Bernheim-Jeune, Paris, 15 mai-14 juin 1936

Harvard Tercentenary Exhibition, Fogg Museum of Art, Harvard University, Cambridge, Mass., mai 1936
Corot to Cézanne, Lefèvre Galleries, Londres, juin 1936
Renoir and the Post-Impressionists, Lefèvre Galleries, Londres, juin-juil. 1936
Peintures de la Revue Blanche, Galerie Bolette Natanson, 74 Faubourg Saint-Honoré, Paris, 12-30 juin 1936
Le Grand Siècle, Galerie Paul Rosenberg, Paris, 15 juin-11 juil. 1936
In the Collection of a Collector, Wildenstein Galleries, Londres, juil. 1936
Twentieth Anniversary Exhibition, Cleveland Museum of Art, 21 juil.-12 oct. 1936
Eugène Boudin and Some Contemporaries, Lefèvre Galleries, Londres, oct. 1936
Masters of French 19th Century Painting, New Burlington Galleries, Londres, 1-31 oct. 1936
De Divisionisten van Georges Seurat tot Jan Toorop, Museum Boymans, Rotterdam, 23 déc. 1936-25 janv. 1937
Seurat and his Contemporaries, Wildenstein Galleries, Londres, 20 janv.-27 févr. 1937
Ingres to Van Gogh, Rosenberg & Helft Galleries, Londres, 25 janv.-25 mars 1937
French Impressionism, Lyman Allyn Museum, New London, Conn., 1er-26 mars 1937
The Post-Impressionists, Bignou Gallery, New York, mars-avr. 1937
Inaugural Exhibition of the French Gallery, Philadelphia Museum of Art, 20 mars-18 avr. 1937
Courbet to Seurat, Jacques Seligmann & Co., New York, 22 mars-18 avr. 1937
La Peinture Française Contemporaine, Musée Municipal, Luxembourg, 10-25 àvr. 1937
Chefs-d'Œuvre de l'Art Français, Exposition Universelle, Paris, 1937
* *De David à nos jours*, Galerie Max Kaganovich, Paris, 1937
Ingres to Picasso, Rosenberg & Helft Galleries, Londres, 15 juin-3 juil. 1937
Landscape Painting from the 16th to the 20th Century, Berkshire Museum, Pittsfield, Mass., 25 juin-25 juil. 1937
The XIXth Century French Masters, Lefèvre Galleries, Londres, juil.-août 1937
A Century of French Painting, Leeds City Art Gallery, 4-24 oct. 1937
Constable and the Landscape, Marie Harriman Gallery, New York, nov. 1937
* *Le Néo-Impressionnisme*, Galerie Toni Aktuaryus, Zürich, nov. 1937
XXIe Biennale, Venise, 1938
* *Delacroix to Dufy*, W. Scott & Son, Londres, 1938
Artists Who Died Young, Leicester Galleries, Londres, mars-avr. 1938
L'Impressionnisme, ses Origines et son Héritage au XXe Siècle, Musées de Reims, Cambrai, Boulogne, Grenoble, Valenciennes, mai-sept. 1938
Paysages, 1400-1900, Galerie André Seligmann, Paris, 1er juin-1er juil. 1938
Impressionism, Paintings by Monet, Pissarro, Renoir, Seurat, Sisley, San Francisco Museum of Art, été 1938
Fifty Famous Painters, Newport, R. I., 5-31 août 1938
Views of Paris, Knoedler Galleries, New York, 9-28 janv. 1939
Significant Landmarks of XIXth Century French Painting, Bignou Gallery, New York, 2-25 mars 1939
Modern French Masters, Marie Harriman Gallery, New York, 23 mars-1er oct. 1939
Exhibition of 19th and 20th Century Painting, Lyman Allyn Museum, New London, Conn., 26 mars-24 avr. 1939
The Stage, Jacques Seligmann & Co., New York, 2-22 avr. 1939
Art in our Time (10th Anniversary Exhibition), Museum of Modern Art, New York, 11 mai-1er oct. 1939
Milestones in French Painting, Lefèvre Galleries, Londres, juin 1939
Art in New England, Museum of Fine Arts, Boston, 9 juin-10 sept. 1939
Exposiciones de Arte Frances — La Pintura Francesca, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, juil.-août 1939
Artists Unappreciated in their Day, Toledo Museum of Art, 5 nov.-10 déc. 1939
Seven Centuries of Painting, California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 29 déc. 1939-28 janv. 1940
Modern Masters from European and American Collections, Museum of Modern Art, New York, janv.-mars 1940
Exhibition of Modern Painting, Baltimore Museum of Art, 12 janv.-12 févr. 1940
Modern Masters of Painting and Sculpture, Metropolitan Museum of Art, New York, 12 janv.-3 mars 1940
Origins of Modern Art, Arts Club, Chicago, 2-30 avr. 1940
Masterpieces of Art, New York World's Fair, mai-oct. 1940
The Age of Impressionism and Objective Realism, Detroit Institute of Arts, 3 mai-2 juin 1940
Post-Impressionists, Bignou Gallery, New York, oct.-nov. 1940
An Exhibition of Great Paintings, in Aid of the Canadian Red Cross, The Art Gallery of Toronto, 5 nov.-15 déc. 1940
The Painting of France since the Revolution, H. M. de Young Memorial Museum, San Francisco, Cal., déc. 1940-janv. 1941
XIXth Century French Painting, National Gallery, Londres, 1941 (pas de catalogue publié)
Aspects of French Painting from Cézanne to Picasso, Los Angeles Museum of Science and Art, 15 janv.-2 mars 1941
English and French XIXth Century Landscapes, Bignou Gallery, New York, janv.-févr. 1941
French Paintings, from David to Toulouse-Lautrec, Metropolitan Museum of Art, New York, 6 févr.-26 mars 1941
The Function of Color, Phillips Gallery, Washington, D. C., 16 févr.-23 mars 1941

The Art of the Third Republic, Worcester Art Museum Worcester, Mass., 22 févr.-16 mars 1941
Masterpieces of French Art, Art Institute, Chicago, 10 avr.-20 mai 1941 (l'exposition a été montrée dans d'autres musées)
Painting of France since the French Revolution, Los Angeles County Museum, juin-juil. 1941
A Century of Baltimore Collecting, Baltimore Museum of Art, 6 juin-1er sept. 1941
Masterpieces of French Painting, Portland Art Museum Portland, Or., 3 sept.-5 oct. 1941
Gems of Genius, Dalzell Hatfield Galleries, Los Angeles, 1er févr.-1er mars 1942
A Selection of XIXth Century French Paintings, Bignou Gallery, New York, 24 févr.-31 mars 1942
XIXth Century French Painting, National Gallery, Washington, D. C., mars 1942-mars 1943
Paysages Français de Corot à nos jours, Galerie Charpentier, Paris, juin 1942
French Art of the XIXth Century, Fogg Museum of Art, Harvard University, Cambridge, Mass., juil.-août 1942
French Art of the Nineteenth and Twentieth Centuries, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, R. I., nov. 1942 .
Masterpieces by XIXth Century French Painters, Bignou Gallery, New York, 2-21 nov. 1942
Nineteenth Century French Painting, National Gallery, Londres, déc. 1942-janv. 1943
Le Néo-Impressionnisme, Galerie de France, Paris, 12 déc. 1942-15 janv. 1943
19th Century French Painting, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Va., 19 janv.-20 févr. 1943
From Paris to the Sea, Wildenstein Galleries, New York, 28 janv.-27 févr. 1943
* *French and American Impressionists*, Munson-Williams-Proctor Institute, Utica, N. Y., 4-26 avril 1943
Werke des 19. Jahrhunderts aus Basler Privatbesitz, Kunstverein, Bâle, 1er mai-4 juil. 1943
The Spirit of France, Glasgow Art Gallery, juin 1943
French Art, 1900-1938, St. Paul Gallery and School of Art, St. Paul, Minn., 1er-25 nov. 1943.
Twelve Masterpieces of XIXth Century French Painting, Bignou Gallery, New York, 1er nov.-4 déc. 1943
French Art of the '90's, Boston Institute of Modern Art, 23 nov.-8 déc. 1943
Landscapes of France, Bignou Gallery, New York, 14 févr.-11 mars 1944
Old Masters of Modern Art, Memorial Art Gallery Rochester, N. Y., avr.-mai 1944
Art in Progress, Museum of Modern Art, New York, mai-oct. 1944
* *Art of the United Nations*, Chicago Art Institute, nov. 1944-janv. 1945
Constable to Cézanne, Wildenstein Galleries, Londres, déc. 1944
The Little Show, Dayton Art Institute, Dayton, Ohio, 2-31 mars 1945
Camille Pissarro, Wildenstein Galleries, New York, 24 oct.-24 nov. 1945
A Thousand Years of Landscape, East and West, Boston Museum of Fine Arts, 24 oct.-9 déc. 1945
École de Paris, Kunsthalle, Berne, 27 févr.-28 mars 1946
Delacroix to Dufy, Lefèvre Galleries, Londres, juin-juil. 1946
Salon de la Libération — La Peinture Française de David à Picasso, Musée des Beaux-Arts, Liège, 1er juin-15 juil. 1946
French Painting since 1870 [M. Wertheim Collection], Fogg Museum of Art, Harvard University, Cambridge, Mass., 1er juin-7 sept. 1946
The Edward Hanley Collection, Albright Art Gallery, Buffalo, N. Y., 4 oct.-3 nov. 1946
French Paintings of the XIXth Century, Colorado Springs Fine Arts Center, 5 nov.-9 déc. 1946
French Paintings from Mr. Peto's Collection, Arts Council of Great Britain (exposition ambulante, organisée en Angleterre), 1947
Seurat, His Drawings, Buchholz Gallery, New York, 4-29 mars 1947
Courtauld Memorial Exhibition, The Tate Gallery, Londres, 1948
XXIVe Biennale, Venise, 29 mars-30 sept. 1948
La Femme, Galerie Bernheim-Jeune, Paris, avr.-juin 1948
A Loan Exhibition of Six Masters of Post-Impressionism, Wildenstein Galleries, New York, 8 avr.-8 mai 1948
The McIlhenny Collection, Philadelphia Museum of Art, 1949 (pas de catalogue publié)
Post-Impressionists and their Followers, Society of the Four Arts, Palm Beach, Fla., 4-27 févr. 1949
Seurat, 1859-1891, Paintings and Drawings, Knoedler Galleries, New York, 19 avr.-7 mai 1949
Peinture Contemporaine, Musée de Lyon, Palais Saint-Pierre, juin-juil. 1949
Nineteenth Century French Masters, Lefèvre Galleries, Londres, juin-juil. 1949
French Painting since 1870 — Collection Maurice Wertheim, Musée de la Province de Québec, 17 juil.-7 août 1949
Fifteen Impressionists, Wildenstein Galleries, New York, 8-28 nov. 1949
What they Said, Postscript to Art Criticism. Durand-Ruel Galleries, New York, 28 nov.-17 déc. 1949
Landscape in French Art, Royal Academy of Arts, Londres, 10 déc. 1949-5 mars 1950
A Collector's Exhibition, Knoedler Galleries, New York, 6-25 févr. 1950
The Nineteenth Century Heritage, Paul Rosenberg Galleries, New York, 7 mars-1er avr. 1950
French Painting of the Later Half of the XIXth Century, The Alumni and Friends of Yale University, New Haven, Conn., 17 avr.-21 mai 1950
Œuvres Choisies, Galerie Max Kaganovich, Paris, 22 mai-5 juil. 1950
Pointillists and their Period, Redfern Galleries, Londres, 2 nov.-2 déc. 1950
Masterpieces of Painting, Philadelphia Museum of Art, 4 nov. 1950-11 févr. 1951
From Delacroix to the Neo-Impressionists, Lyman Allyn Museum, New London, Conn., 12 nov.-3 déc. 1950
XXVe Biennale (Disegni di Georges Seurat), Venise, 1950

Georges Seurat (dessins), Galleria dell'Obelisco, Rome, 1950 (préface par U. Appollonio : *Disegni di Seurat*)
Het Franse Landschap, Rijksmuseum, Amsterdam, 18 mars-4 juin 1951
Les Environs de Paris, Musée de l'Ile-de-France, Sceaux, mai-juil. 1951
Le Fauvisme, Musée National d'Art Moderne, Paris, juin-sept. 1951
Plaisirs de France, Galerie Charpentier, Paris, juin-sept. 1951
De Watteau à Cézanne, Musée d'Art et d'Histoire, Genève, 7 juil.-30 sept. 1951
Eight Centuries of French Painting, Carnegie Institute, Department of Fine Arts, Pittsburgh, Pa., 18 oct.-2 déc. 1951
The Lewisohn Collection, Metropolitan Museum of Art, New York, 2 nov.-2 déc. 1951
Jubilee Loan Exhibition, Wildenstein Galleries, New York, 8 nov.-15 déc. 1951
French Paintings from the Molyneux Collection, National Gallery of Art, Washington, D. C., 2 mars-4 mai 1952 (exposée ensuite au Museum of Modern Art, New York)
Six Centuries of Landscape, Montreal Museum of Fine Arts, 7 mars-13 avr. 1952
L'Œuvre du XXe Siècle, Musée National d'Art Moderne, Paris, mai-juin 1952
Il Divisionnismo, XXVIe Biennale, Venise, 1952 (préface par R. Cogniat)
The Wertheim Collection, Metropolitan Museum of Art, New York, 1952 (pas de catalogue publié)
French Masters of the Nineteenth Century, Lefèvre Galleries, Londres, juin-juil. 1952
XXth Century Masterpieces, Arts Council of Great Britain (Tate Gallery, Londres), 15 juil.-17 août 1952
Les Fauves, Museum of Modern Art, New York, 8 oct. 1952-4 janv. 1953
Chefs-d'Œuvre des Collections Parisiennes, Musée Carnavalet, Paris, déc. 1952-févr. 1953
Forty French Pictures in the Smith College Museum of Art, Northampton, Mass., 1953
David to Cézanne, Norton Gallery of Art, West Palm Beach, Fla., 4 févr.-1er mai 1953
La Femme dans l'Art Français, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, mars-mai 1953
Collector's Choice, Paul Rosenberg Galleries, New York, 17 mars-18 avr. 1953
Paintings and Drawings from the Smith College Collection, Knoedler Galleries, New York, 30 mars-11 avr. 1953
Van Gogh's Grote Tijdgenooten, Stedelijk Museum, Amsterdam, été 1953
Toulouse-Lautrec, Art Gallery of Toronto, sept.-oct. 1953
Seurat and his Friends, Wildenstein Galleries, New York, 18 nov.-26 déc. 1953 (préface par J. Rewald)
* *Forty-four Major Works from the Smith College Collection*, Institute of Contemporary Art, Boston, 5 janv.-9 févr. 1954
A Collector's Taste, The Stephen C. Clark Collection, Knoedler Galleries, New York, 12-30 janv. 1954
Autour de Seurat, Galerie L.-G. Baugin, Paris, juin 1954
Plaisirs de la Campagne, Galerie Charpentier, Paris, juin-oct. 1954
Cézanne tili Picasso, Liljevalchs Konsthall, Stockholm, sept. 1954
Pictures of Everyday Life, Carnegie Institute, Department of Fine Arts, Pittsburgh, Pa., 14 oct.-12 déc. 1954
* *Art Français*, Vienne, 1955
Fifteen Paintings by French Masters of the 19th Century, Museum of Modern Art, New York, 1955
Mostre de Capolavori della Pittura Francese dell'Ottocento, Rome-Florence, 1955
Great French Paintings, Art Institute, Chicago, 20 janv.-20 févr. 1955
De David à Toulouse-Lautrec, Chefs-d'Œuvre des Collections Américaines, Musée de l'Orangerie, Paris, 20 avr.-5 juil. 1955
Tableaux des Collections Parisiennes, Galerie de la Gazette des Beaux-Arts (Wildenstein), Paris, 22 avr.-31 mai 1955
Maîtres de l'Art Moderne, Galerie Beyeler, Bâle, mai-juin 1955
Sisley to Signac, Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass., 20-31 mai 1955
Paintings from Private Collections, 25th Anniversary Exhibition, Museum of Modern Art, New York, 31 mai-5 sept. 1955
Grands Maîtres dans les Collections Particulières, Galerie Weill, Paris, juin 1955
Europäische Meister, Kunstmuseum, Winterthur, 12 juin-24 juil. 1955
Cézanne à Renoir, Musée Cantini, Marseille, juil. 1955
Impressionnistes de la Collection Courtauld, Musée de l'Orangerie, Paris, été 1955
De Toulouse-Lautrec à Chagall, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 3 mars-22 avr. 1956
Pictures Collected by Yale Alumni, Yale University Art Gallery, New Gallery, New Haven, Conn., 8 mai-18 juin 1956
The Gladys Lloyd Robinson and Edward G. Robinson Collection, Los Angeles County Museum, 11 sept.-11 nov. 1956; exposée ensuite au California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 30 nov. 1956-13 janv. 1957
French and American Impressionism, Dwight Art Memorial, South Hadley, Mass., 5 oct.-4 nov. 1956
Signed in Paint, Rochester Memorial Art Gallery, Rochester, N. Y., 1-22 févr. 1957
Masterpieces Recalled, Paul Rosenberg Galleries, New York, 6 févr.-2 mars 1957
XIXth and XXth Century European Masters, Marlborough Fine Art Ltd., Londres, juin-juil. 1957
Exposition de la Collection Lehman de New York, Musée de l'Orangerie, Paris, 29 mai-15 sept. 1957
Seurat, Musée Jacquemart-André, Paris, nov.-déc. 1957
The Niarchos Collection, Knoedler Galleries, New York, 3 déc. 1957-18 janv. 1958
Seurat, Art Institute, Chicago, 16 janv.-10 mars 1958; ensuite au Museum of Modern Art, New York, 24 mars-11 mai 1958 (préfaces par D. C. Rich et R. L. Herbert)
Niarchos Collection, Tate Gallery, Londres, 23 mai-29 juin 1958
Sammlung Emil G. Bührle, Kunsthaus, Zürich, 7 juin-fin sept. 1958
Cinquante Ans de Peinture Moderne, Palais International des Beaux-Arts, Bruxelles, 17 avr.-19 oct. 1958
Französische Malerei von Manet bis Matisse aus der Sammlung Emil G. Bührle - Zürich, Schloss Charlottenburg, Berlin, 3 oct.-23 nov. 1958
Works of Art : Given or Promised, The Museum of Modern Art, New York, 8 oct.-9 nov. 1958
Fifty Masterpieces from the City Art Museum of St. Louis, Wildenstein Galleries, New York, 6 nov.-13 déc. 1958
Sammlung S. Niarchos, Kunsthaus, Zürich, 15 janv.-1er mars 1959
Masterpieces of Impressionist and Post-Impressionist Painting, National Gallery of Art, Washington, D. C., 25 avr.-24 mai 1959
The Lehman Collection, Cincinnati Art Museum, 8 mai-5 juil. 1959

BIBLIOGRAPHIE

* les publications précédées d'un astérisque n'ont pu être consultées

MONOGRAPHIES

COUSTURIER, L. : *Seurat*, Paris, 1921. Articles parus d'abord dans *L'Art Décoratif* (juin 1912, p. 357-372, mars 1914, p. 97-106) et revisés ; voir aussi sous 1926
SALMON, A. : *La Révélation de Seurat*, Bruxelles, 1921. (Réimprimé dans *Propos d'Atelier*, Paris, 1922, p. 41-56)
* BROGLIO, M. : *Seurat*, Rome, sans date [1920-1930 ?]
LHOTE, A. : *Georges Seurat*, Milan, 1922
PACH, W. : *Georges Seurat*, New York, 1923
COQUIOT, G. : *Seurat*, Paris, 1924.
COUSTURIER, L. : *Georges Seurat*, Paris, 1926. (Édition plus richement illustrée que celle de 1921)
GEORGE, W. : *Seurat*, Paris, 1928
KAHN, G. : *Les Dessins de Seurat*, Paris, sans date [1928]
ROGER-MARX, C. : *Seurat*, Paris, 1931
RICH, D. C. : *Seurat and the Evolution of « La Grande Jatte »*, Chicago, 1935
REWALD, J. : *Georges Seurat* (traduit du manuscrit français), New York, 1943 ; voir aussi sous 1946 et 1948
APOLLONIO, U. : *Disegni di Seurat*, Venise, 1945
COOPER, D. : *Georges Seurat, Une Baignade, Asnières*, Londres, sans date [1945]
LAPRADE, J. DE : *Georges Seurat*, Monaco, 1945
Reproductions of the Drawings of Seurat (Arts Council of Great Britain), Londres, sans date [1946]. Préface de G. White
BERTRAM, H. : *Seurat, Tegninger*, Copenhague, 1946
REWALD, J. : *Georges Seurat*, New York, 1946. (Seconde édition légèrement augmentée de l'ouvrage de 1943)
SELIGMAN, G. : *The Drawings of Georges Seurat*, New York, 1947
LHOTE, A. : *Seurat*, Paris, 1948
REWALD, J. : *Georges Seurat*, Paris, 1948. (Version française, augmentée et revisée, de l'ouvrage américain de 1943, 1946)
REWALD, J. : *Seurat* (Collection des Maîtres), Paris, 1949
WILENSKI, R. H. : *Seurat*, Londres, 1949
LAPRADE, J. DE : *Georges Seurat*, Paris, sans date [1951]
COGNIAT, R. : *Seurat*, Paris, sans date [vers 1951]
JEDDING, H. : *Seurat*, Milan, sans date [1957]

OUVRAGES AVEC CHAPITRES OU PASSAGES SUR SEURAT

ANON. [F. Fénéon, P. Adam, J. Moréas, O. Méténier] : *Petit Bottin des Lettres et des Arts*, Paris, 1886

FÉNÉON, F. : *Les Impressionnistes en 1886*, Paris, 1886

MOORE, G. : *Confessions of a Young Man*. (Publié d'abord dans *La Revue Indépendante*, Paris, 1888 — voir édition de 1907)

LECOMTE, G. : *L'Art Impressionniste d'après la collection privée de M. Durand-Ruel*, Paris, 1892

AURIER, G. A. : *Œuvres posthumes*, Paris, 1893

MOORE, G. : *Modern Painting*, Londres, 1893, p. 88-93. (Voir édition de 1900)

MUTHER, R. : *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, Munich, 1894

MELLERIO, A. : *Le Mouvement idéaliste en peinture*, Paris, 1896

SIGNAC, P. : *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, Paris, 1899. (Publié d'abord dans *La Revue Blanche*, Paris, 1898 — voir édition de 1911)

MOORE, G. : *Modern Painting*, Londres, 1900

* VELDE, H. van de : *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe* (nouvelle édition), Berlin, sans date [1903 ?]

MAUCLAIR, C. : *The French Impressionists*, Londres, 1903 (traduction d'un texte français qui paraîtra à Paris en 1904)

MEIER-GRAEFE, J. : *Der moderne Impressionismus*, Berlin, sans date [1903-1904], p. 1-27

MAUCLAIR, C. : *L'Impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, 1904

MEIER-GRAEFE, J. : *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, vol. I & III, Stuttgart, 1904. (Pour traduction anglaise voir sous 1908 et pour nouvelle édition sous 1927)

FONTAINAS, A. : *Histoire de la peinture française au XIXe siècle*, Paris, 1906. (Voir aussi édition de 1922 par Fontainas & Vauxcelles)

MOORE, G. : *Confessions of a Young Man*, Londres, 1907, p. 28-29. (Publié d'abord dans *La Revue Indépendante* en 1888)

MUTHER, R. : *The History of Modern Painting*, New York, 1907. (Pour version allemande voir sous 1909)

HAMANN, R. : *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Marbourg, 1908

MEIER-GRAEFE, J. : *Modern Art*, 2 vol., Londres, 1908. (Traduction de l'ouvrage allemand de 1904)

PICA, V. : *Gli impressionisti Francesi*, Bergame, 1908, p. 201-206

MUTHER, R. : *Geschichte der Malerei*, vol. III, 18. und 19. Jahrhundert, Leipzig, 1909. (Voir traduction anglaise sous 1907)

HOLMES, J. C. : *Notes on the Post Impressionist Painters*, Grafton Galleries, Londres, 1910

MAUCLAIR, C. : *The French Impressionists*, Londres, 1911. (Réimpression de l'ouvrage de 1903)

HERMANN, C. : *Der Kampf um den Stil*, Berlin, 1911

SIGNAC, P. : *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, Paris, 1911. (Réimpression de l'ouvrage de 1899)

WEISBACH, W. : *Impressionismus — Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit*, vol. II, Berlin, 1911

APOLLINAIRE, G. : *Les peintres cubistes*, Paris, 1913. (Voir nouvelle édition sous 1950)

DENIS, M. : *Théories, 1890-1910*, Paris, 1912

RAPHAEL, M. : *Von Monet zu Picasso*, Munich-Leipzig, 1913

HAUSENSTEIN, W. : *Die Bildende Kunst der Gegenwart*, Stuttgart-Berlin, 1914

GOGH, V. van : *Brieven aan zijn broeder*, vol. III [en français], Amsterdam, 1914. (Voir traduction anglaise sous 1929 et édition complète sous 1952-1954)

WRIGHT, W. H. : *Modern Painting*, New York, 1915

DERI, M. : *Die Malerei im XIX. Jahrhundert*, Berlin, 1919

FÉNÉON, F. [documents réunis par] : *L'Art moderne et quelques aspects de l'art d'autrefois*, 2 vol., Paris, 1919, vol. 1, p. 55-60

MAUCLAIR, C. : *L'Art indépendant français sous la IIIe République*, Paris, 1919, p. 31-32

COQUIOT, G. : *Les Indépendants, 1884-1920*, Paris, 1920, p. 51-53

DERI, M. : *Die neue Malerei*, Leipzig, 1920

FRY, R. : *Vision and Design*, Londres, 1920

MARZYNSKI, G. : *Die Methode des Expressionismus — Studien zu seiner Psychologie*, Leipzig, 1920. (Le chapitre sur la méthode de l'impressionnisme est consacré surtout au néo-impressionnisme)

OSBORN, M. : *Geschichte der Kunst*, Berlin, 1920

KLINGSOR, T. L. : *La Peinture*, Paris, 1921

RAPHAEL, M. : *Idee und Gestalt*, Munich, 1921

SALMON, A. : *Peindre*, Paris, 1921

FONTAINAS, A. et VAUXCELLES, L. : *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours*, Paris, 1922, p. 237-241. (Réimpression de l'ouvrage de 1906)

SALMON, A. : *Propos d'Atelier*, Paris, 1922, p. 41-56. (Chapitre sur : La Révélation de Seurat)

GORDON, J. : *Modern French Painters*, Londres, 1923. (Voir nouvelle édition sous 1929)

* ASPLUND, K. : *Rolf de Marés tavelsamling*, Stockholm, 1923

COQUIOT, G. : *Des Peintres maudits*, Paris, 1924, p. 117-153

FAURE, E. : *Histoire de l'Art : l'Art Moderne*, Paris, 1924

HILDEBRANDT, H. : *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Potsdam, 1924

PACH, W. : *The Masters of Modern Art*, New York, 1924. (Voir nouvelle édition sous 1929)

SPRINGER, A. : *Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1925

KRÖLLER-MÜLLER, N. : *Beschouwingen over Problemen in de outwikkeling der Modern Schilderkunst*, La Haye, 1925. (Voir édition allemande sous 1927)

MAUCLAIR, C. : *Le Théâtre, le Cirque, le Music Hall et les Peintres du XVIIIe Siècle à nos jours*, Paris, 1926

ANON. : *Modern Paintings, etc... from the Birch Bartlett Collection*, Art Institute of Chicago, 1926. (Voir également sous 1929)

FRY, R. : *Transformations*, Londres, 1926, p. 188-196. (Réimprimé dans *The Dial*, sept. 1926, p. 224-232)

LEHEL, F. : *Notre art dément*, Paris, 1926, p. 116-117, 119

OCTAVE-MAUS, M. : *Trente années de lutte pour l'art, 1884-1914*, Bruxelles, 1926, p. 53, 54, 86, 87, 120, 131, 132

PIERRON, S. : *Collection Henri van Cutsem*, Musée de Tournai, 1926

ANON. : [John] *Quinn Collection of Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture*, New York, 1926

RUTTER, F. : *Evolution in Modern Art*, Londres, sans date [1926], p. 37, 40

BELL, C. : *Landmarks in Nineteenth Century Painting*, New York, 1927

KRÖLLER-MÜLLER, N. : *Die Entwicklung der modernen Malerei*, Leipzig, 1927

MATHER, F. J. : *Modern Painting*, New York, 1927

MEIER-GRAEFE, J. : *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart, Munich, 1927. (Nouvelle édition augmentée de l'ouvrage de 1904)

OZENFANT et JEANNERET : *La peinture moderne*, Paris, 1927

VERHAEREN, E. : *Sensations*, Paris, 1927, p. 195-203. (Publié d'abord dans *La Société Nouvelle*, Bruxelles, avr. 1891)

WALDMANN, E. : *Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert*, 2 vol., Berlin, 1927

BLANCHE, J. E. : *De Gauguin à la Revue Nègre*, Paris, 1928, p. 37

BOURGEOIS, S. : *The Adolf Lewisohn Collection of Modern French Paintings and Sculptures*, New York, 1928

FOCILLON, H. : *La Peinture aux XIXe et XXe Siècles*, Paris, 1928

HINTZE, B. : *Modern Konst 1800-talet*, Helsingfors, 1928, p. 173-189

ANON. : *Modern Paintings, etc... from the Birch-Bartlett Collection*, Art Institute of Chicago, 1929. (Réimpression de la publication de 1926)

BASLER, A. et KUNSTLER, C. : *La Peinture Indépendante*, Paris, 1929, p. 50-60

GEORGE, W. : *Le Dessin français de David à Cézanne*, Paris, 1929

GOGH, V. van : *Further Letters of Vincent van Gogh to his Brother*, Boston-New York, 1929. (Traduction anglaise de l'ouvrage de 1914)

GORDON, J. : *Modern French Painters*, Londres, 1929. (Nouvelle édition de l'ouvrage de 1923)

PACH, W. : *The Masters of Modern Art*, New York, 1929. (Nouvelle édition de l'ouvrage de 1925)

RÉGNIER, H. DE : *Vestigia Flammae*, Paris, 1929

BASLER, A. et KUNSTLER, C. : *Le Dessin et la gravure modernes*, Paris, 1930

MANSON, J. B. : *The Tate Gallery*, Londres, 1930

BLANCHE, J. E. : *Les Arts Plastiques*, Paris, 1931, p. 267-270

Catalogue of the Joseph Stransky Collection. (Réimpression de *Art News Supplement*, New York, mai 1931)

EGLINTON, G. : *Reaching for Art*, Boston, 1931, p. 32-56. (Articles parus en mai et juil. 1925 dans *International Studio*, New York)

REY, R. : *La Renaissance du Sentiment Classique dans la Peinture Française à la fin du XIXe Siècle*, Paris, 1931. (Chapitre important sur Seurat, p. 95-134)

GEORGE, W. : *Profits et pertes de l'art contemporain*, Paris, sans date [1931-1932]

JAMOT, P. et TURNER, P. M. : *Collection de tableaux français, par Samuel et Elizabeth Courtauld*, Londres, 1932

GOGH, T. van : *Lettres à son frère Vincent*, Amsterdam, 1932. [En hollandais et français]

HUYGHE, R. (directeur) : *Histoire de l'Art Contemporain*, Paris, 1933. (Voir nouvelle édition sous 1935)

LHOTE, A. : *La Peinture*, Paris, 1933

RAPHAEL, M. : *Proudhon, Marx, Picasso — Trois études sur la sociologie de l'art*, Paris, 1933, p. 198-199

ÉDOUARD-JOSEPH, R. : *Dictionnaire Biographique des Artistes Contemporains, 1910-1930*, vol. 3, Paris, 1934

SWEENEY, J. J. : *Plastic Redirections in 20th Century Painting*, Chicago, 1934, p. 7-11

ANON. : *The Art Institute of Chicago, a Brief Guide to the Collection*, Chicago, 1935

BESSON, G. : *Signac*, Paris, 1935. (Voir nouvelle édition sous 1950)

Catalogue of the Pictures and Other Works of Art at Home House, Londres, 1935

EARP, T. W. : *Modern Movement in Painting*, Londres, 1935

HUYGHE, R. (directeur) : *Histoire de l'Art Contemporain*, Paris, 1935, p. 25-28. (Nouvelle édition de l'ouvrage de 1933)

LUZZATO, G. L. : *Matisse, Seurat, Signac, Vlaminck, Utrillo, Derain, Rousseau, Picasso*, Bergame, 1935, p. 14-15

LHOTE, A. : *Composition du tableau*, dans *Encyclopédie Française*, vol. XVI, Paris, 1935, p. 16·30 — 6-7

SIGNAC, P. : *Les besoins individuels et la peinture*, dans *Encyclopédie Française*, vol. XVI, Paris, 1935, p. 16·84 - 7-10

BULLIET, C. J. : *The Significant Moderns*, New York, 1936, p. 20-25

GROHMANN, W. : *Seurat*, dans Thieme-Becker : *Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. 30, Leipzig, 1936, p. 539-540

ROCHEBLAVE, S. : *La Peinture Française au XIXe Siècle*, Paris, 1936. (Voir traduction anglaise sous 1941)

ESCHOLIER, R. : *La Peinture Française — XXe Siècle*, Paris, 1937, p. 2-4

FIERENS, P. : *Théo van Rysselberghe*, Bruxelles, 1937

FRANCASTEL, P. : *L'Impressionnisme — Des Origines de la Peinture Moderne de Monet à Gauguin*, Paris, 1937

HÉLION, J. : *Poussin, Seurat and Double Rhythm*, paru dans l'ouvrage de Evans, M. : *The Painter's Object*, Londres, 1937, p. 94-107
LAVER, J. : *French Painting and the Nineteenth Century*, Londres-New York, 1937, p. 109-110
LEWISOHN, S. : *Painters and Personality*, New York, 1937, p. 43-49. (Voir nouvelle édition sous 1948)
ANON. : *Smith College Museum of Art Catalogue*, Northampton, 1937
NOVOTNY, F. : *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Vienne, 1938, p. 145-152
SALMON, A. : *Propos d'Atelier*, Paris, 1938. (Réimpression de l'ouvrage de 1922)
ZERVOS, C. : *Histoire de l'Art Contemporain*, Paris, 1938
BRIZIO, A. M. : *Ottocento, Novecento*, Turin, 1939, p. 345-346
CHRISTOFFEL, U. : *Meisterwerke der Französischen Kunst*, Leipzig, 1939
HUYGHE, R. : *Les Contemporains*, Paris, 1939
LHOTE, A. : *Traité du Paysage*, Paris, 1939, p. 83. (Voir aussi sous 1948)
RICHARDSON, E. P. : *The Way of Western Art, 1776-1914*, Cambridge, Mass., 1939, p. 162-163
Rijksmuseum Kröller-Müller, Schilderijen-Tekeningen-Beeldhouwwerk, Otterlo, 1939
TIETZE, H. : *Masterpieces of European Painting in American Collections*, New York, 1939
VENTURI, L. : *Camille Pissarro*. Introduction au Catalogue raisonné de l'Œuvre de Pissarro par L. R. Pissarro, vol. I, Paris, 1939, p. 51-53
VENTURI, L. : *Les Archives de l'Impressionnisme*, 2 vol., Paris, 1939, p. 215-217 ff
VOLAVKA, V. : *Malba a Malirsky Rukopis*, Prague, 1939
GALLATIN, A. E. : *Museum of Living Art*, New York, 1940
WILENSKI, R. H. : *Modern French Painters*, New York, 1940, p. 73-75
CHENEY, S. : *The Story of Modern Art*, New York, 1941, p. 299-315
ROCHEBLAVE, S. : *French Painting, XIXth Century*, New York, 1941. (Traduction anglaise de l'ouvrage de 1936)
Smith College Museum of Art Catalogue Supplement, Northampton, 1941, p. 12, 40-41
DORIVAL, B. : *La Peinture Française*, Paris, 1942
FROST, R. : *Contemporary Art*, New York, 1942
ROBB, D. M. et GARRISON, J. J. : *Art in the Western World*, New York, 1942
DORIVAL, B. : *Les Etapes de la Peinture Française Contemporaine*, vol. I, *De l'Impressionnisme au Fauvisme, 1883-1905*, Paris, 1943
HOLME, B. : *Master Drawings*, New York, 1943
PISSARRO, C. : *Letters to his Son Lucien*, edited by J. Rewald, New York, 1943. (Voir édition française sous 1950)
JEWELL, E. A. (introduction) : *French Impressionists and Their Contemporaries Represented in American Collections*, New York, 1944
MARET, F. : *Les Peintres Luministes*, Bruxelles, 1944
WILENSKI, R. H. : *Modern French Painters*, Londres, 1944
WHEELER, M. : *Modern Drawings*, New York, 1944
BONFANTE, E. : *Arte Cubista*, Venise, 1945
LHOTE, A. : *Écrits sur la Peinture*, Paris, sans date [1946], p. 87-96
REWALD, J. : *The History of Impressionism*, New York, 1946. (Voir traduction française sous 1955)
WHITE, G. : Introduction au catalogue d'une exposition de reproductions de dessins de Seurat, Arts Council of Great Britain, 1946
* BAUMEISTER, W. : *Das Unbekannte in der Kunst*, Stuttgart, 1947
BAZIN, G. : *L'Époque Impressionniste*, Paris, 1947. (Voir aussi l'édition de 1953)
PUMA, F. : *Modern Art Looks Ahead*, New York, 1947
REWALD, J. : *From Ingres to Seurat*, Introduction au catalogue d'une exposition de dessins, California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 8 mars-6 avr. 1947
SAINT-CLAIR, M. [Maria van Rysselberghe] : *Galerie Privée*, Paris, 1947
TIETZE, H. : *European Master Drawings in the U.S.*, New York, 1947, p. 296-297
FÉNÉON, F. : *Œuvres*, Introduction de J. Paulhan, Paris, 1948
HUYGHE, R. : *Le Dessin Français au XIXe Siècle*, Paris, 1948
LHOTE, A. : *Traité du Paysage*, Paris, 1948. (Nouvelle édition de l'ouvrage de 1939)
LEWISOHN, S. : *Painters and Personality*, NewYork, 1948. (Nouvelle édition de l'ouvrage de 1937)
ANON. : *The Marmon Memorial Collection of Paintings*, John Herron Art Museum, Indianapolis, 1948
MAROIS, P. : *Les peintres célèbres*, Paris, 1948. (Chapitre sur Seurat, p. 298-299)
NATANSON, T. : *Peints à leur tour*, Paris, 1948, p. 121-129
PALLUCINI, R. : *Gli Impressionnisti alla XXIV Biennale di Venezia*, Venise, 1948
SAN LAZZARO, G. di : *Painting in France*, New York, 1949, p. 26-29, 31-32
GAUSS, C. E. : *The Aesthetic Theories of French Artists — 1855 to the Present*, Baltimore, 1949. (Chapitre : From Realism to Neo-Impressionism, p. 19-34)
MONGAN, A. (présenté par) : *One Hundred Master Drawings*, Cambridge, Mass.-Londres, 1949
RAYNAL, M., LEYMARIE, J. et READ, H. : *Histoire de la peinture moderne de Baudelaire à Bonnard* Genève, 1949. (Édition anglaise parue simultanément)
REYNOLDS, G. : *Nineteenth Century Drawings, 1850-1900*, Londres, 1949, p. 24-25
RITCHIE, A. [présenté par] : *Paintings and Sculpture in the Permanent Collection*, The Buffalo Fine Arts Academy, Albright Gallery, Buffalo, 1949
PIJOAN, J. : *Historia del Arte*, vol. III, Barcelone, 1949
BLANCHE, J.-E. : *La pêche aux souvenirs*, Paris, 1949, p. 165-166
APOLLINAIRE, G. : *Les Peintres Cubistes*, Genève, 1950. (Nouvelle édition de l'ouvrage de 1913)
APOLLONIO, U. : Disegni di Seurat, *Catalogue de la XXVe Biennale*, Venise, 1950, p. 181-183
BESSON, G. : *Signac*, Paris, 1950. (Nouvelle édition de l'ouvrage de 1935)

CLARK, Sir K. : *Landscape Painting*, New York, 1950, p. 112-120
HESS, W. : *Die Farbe in der Modernen Malerei*, thèse soutenue à l'Université de Munich, 1950, p. 13-24
MARCHIONI, G. : *Pittura Moderna in Europa*, Venise, 1950, p. 53-57
MYERS, B. : *Modern Art in the Making*, New York, 1950, p. 223-224
PISSARRO, C. : *Lettres à son Fils Lucien* (présentées par J. Rewald), Paris, 1950. (Version originale de l'ouvrage de 1943)
SOFFICI, A. : *Trenta Artisti Modernisti*, 1950, p. 293-298
WILD, D. : *Moderne Malerei-ihre Entwicklung seit dem Impressionismus*, Zurich, 1950
VENTURI, L. : *Impressionists and Symbolists*, New York, 1950. (Voir aussi l'édition française : *De Manet à Lautrec*, Paris, 1953)
FRANCASTEL, P. : *Peinture et Société*, Lyon, 1951
COGNIAT, R. : Il Divisionismo, *Catalogue de la XXVIe Biennale*, Venise, 1952,
HAESAERTS, P. : *Da Renoir à Picasso*, Rome, sans date [1952]
ANON. : *The Phillips Collection, Washington*, Norwich, 1952
WECHSLER, H. : *French Impressionists and their Circle*, New York, 1952
ROGER-MARX, C. : *Le paysage français de Corot à nos jours*, Paris, 1952
SCHMIDT, P. F. : *Geschichte der modernen Malerei*, Zürich, 1952, p. 98-100
BAZIN, G. : *L'Époque Impressionniste*, Paris, 1953, p. 57-59. (Nouvelle édition de l'ouvrage de 1947)
CASSOU, J. : *Les impressionnistes et leur époque*, Paris 1953. (Voir les deux entrées suivantes)
CASSOU, J. : *Die Impressionisten und ihre Zeit*, Lucerne, 1953 (avec planches plus nombreuses que dans l'édition française)
TAYLOR, B. : *The Impressionists and their World*, Londres, 1953 (même ouvrage que le précédent avec différente introduction)
French Paintings, Glasgow Art Gallery and Museums, Glasgow, 1953
JEDLICKA, J. : *Pariser Tagebuch*, Berlin-Francfort, 1953, p. 119-126
VENTURI, L. : *De Manet à Lautrec*, Paris, 1953. (Traduction de : *Impressionists and Symbolists*, New York, 1950)
BARR, A. H. : *The Masters of Modern Art*, New York, 1954
BUSSE, J. : *Seurat*, dans Benezit : *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs, Graveurs*, vol. 7, Paris, 1954, p. 726-728
COOPER, D. : *The Courtauld Collection*, Londres, 1954
DAULTE, F. : *Le Dessin Français de Manet à Cézanne*, Lausanne, 1954
GAFFÉ, R. : *Introduction à la Peinture Française, de Manet à Picasso*, Paris-Bruxelles, 1954, p. 143-149
GOGH, V. van : *Verzamelde Brieven*, 4 vol., Amsterdam, 1952-1954. (Édition plus complète que celle de 1928, reproduisant tous les documents en version originale ; voir aussi sous 1955)
ROGER-MARX, C. : *Maîtres du XIXe et du XXe Siècles*, Paris, 1954
SACHS, P. J. : *Modern Prints and Drawings*, New York, 1954
VOLAVKA, V. : *French Paintings and Engravings of the XIXth Century in Czechoslovakia*, Prague, 1954
GOGH, V. van : *Verzamelde Brieven*, 2 vol., Amsterdam, 1955. (Nouvelle édition de l'ouvrage de 1952-1954 avec deux lettres supplémentaires)
POGU, G. : *Sommaire de Technologie Divisionniste*, Introduction au catalogue d'une exposition H. Petitjean, Paris, Galerie de l'Institut, avr. 1955
REWALD, J. : *Histoire de l'Impressionnisme*, Paris, 1955. (Traduction française de l'ouvrage paru en 1946)
RHODE, J. : *Journal fra en Rejse i 1892*, Copenhague, 1955
COURTHION, P. : *Montmartre*, Genève, 1956
DEVENTER, S. van : *Kröller-Müller*, Haarlem, 1956 (Voir aussi l'édition allemande : *Aus Liebe zur Kunst*, Cologne, 1958)
HUNTER, S. : *Modern Painting*, New York, 1956
ANON. : *Les Maîtres Étrangers des XIXe et XXe siècles*, Budapest, Musée des Beaux-Arts, 1956
REWALD, J. : *Post-Impressionism — From van Gogh to Gauguin*, New York, 1956. (Chapitre important sur Seurat et ses amis)
RIJKSMUSEUM KROLLER-MULLER, OTTERLO : *Catalogus van Schilderijen uit de XIXde en XXste Eeuw*, 1956
BRETON, A. : *L'art magique*, Paris, 1957
STOLL, R. T. : *La peinture impressionniste*, Lausanne, 1957
GILSON, E. : *Painting and Reality*, New York, 1957
PODESTA, A. : *Pittura Francese dell'Ottocento*, Bergame, 1957
MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE : *Catalogue des peintures, pastels, sculptures impressionnistes*, Paris, 1958
BAZIN, G. : *Trésors de l'Impressionnisme au Louvre*, Paris, 1958
DEVENTER, S. van : *Aus Liebe zur Kunst — Das Museum Kröller-Müller*, Cologne, 1958. (Traduction allemande de l'ouvrage de 1956)
MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS, Bruxelles : *Art Moderne*, Bruxelles, 1958
ALLEY, R. : *Tate Gallery Catalogues. The Foreign Paintings, Drawings and Sculpture*, Londres, 1959, p. 242-244 (nos 3908, 4203, 6067).
MATHEY, F. : *Les impressionnistes et leur temps*, Paris, 1959
CANADAY, J. : *Mainstreams of Modern Art*, New York, 1959

PÉRIODIQUES

* Les publications précédées d'un astérisque n'ont pu être consultées.

Les articles qui nous semblent les plus importants sont indiqués comme tels par une mention entre parenthèses.

MARX, R. : Le Salon, *Le Progrès Artistique*, Paris, juin 1883

TRUBLOT [Alexis, P.] : Exposition des Indépendants, *Le Cri du Peuple*, Paris, 15 et 17 mai 1884

MARX, R. : L'Exposition des Artistes Indépendants, *Le Voltaire*, Paris, 16 mai 1884

KATOW, P. DE : Le Salon des Artistes Indépendants, *Gil Blas*, Paris, 17 mai 1884

JACQUES, E. : Salon des Indépendants, *L'Intransigeant*, Paris, 24 mai 1884

MARX, R. : L'Exposition des Indépendants, *Le Voltaire*, Paris, 10 déc. 1884

LE FUSTEC, J. : Le Salon d'hiver des Indépendants, *Journal des Artistes*, Paris, 13 et 20 déc. 1884

DALIGNY, A. : L'Exposition des Artistes Indépendants, *Le Journal des Arts*, Paris, 30 déc. 1884

MARX, R. : Les Impressionnistes, *Le Voltaire*, Paris, 17 mars 1886

ANON. : The Impressionists, An Exhibition at New York, *Art Age*, New York, avr. 1886

* ANON. : The Impressionists III, *New York Mail and Express*, 10 et 21 avr. 1886

ANON. : The French Impressionists, *New York Daily Tribune*, 10 avr. 1886

ANON. : (Compte rendu de l'exposition des Impressionnistes), *New York Herald*, 10 avr. 1886

ANON. : The Impressionists, *The Sun*, New York, 11 avr. 1886

ANON. : The French Impressionists, *The Critic*, New York, 17 avr. 1886, p. 195-196

ANON. : Art News and Comments, *Tribune* (U.S.A.), 26 avr. 1886

ADAM, P. : Peintres Impressionnistes, *La Revue Contemporaine*, Paris, mai 1886, p. 541-546

DARZENS, R. : Exposition des Impressionnistes, *La Pléiade*, Paris, mai 1886

FÈVRE, H. : (L'Exposition des Impressionnistes), *La Revue de Demain*, Paris, 16 mai 1886

FOUQUIER, M. : (L'Exposition des Impressionnistes), *XIXe Siècle*, Paris, 16 mai 1886

JAVEL, F. : Les Impressionnistes, *L'Événement*, Paris, 16 mai 1886

ANON. : L'Exposition des Impressionnistes, *La République Française*, Paris, 17 mai 1886

MARX, R. : Les Impressionnistes, *Le Voltaire*, Paris, 17 mai 1886

MICHEL, J. M. : (article dans) *Petite Gazette*, Paris, 18 mai 1886

MIRBEAU, O. : Exposition de Peinture, *La France*, Paris, 20 mai 1886

AURIOL, G. : Huitième Exposition, *Le Chat Noir*, Paris, 22 mai 1886

ANON. : Half-a-dozen Enthusiasts, *The Bat*, Londres, 25 mai 1886, p. 185-186

GEFFROY, G. : Salon de 1886 — Hors du Salon, Les Impressionnistes, *La Justice*, Paris, 26 mai 1886

LABRUYÈRE : Les Impressionnistes, *Le Cri du Peuple*, Paris, 27 mai 1886

HAMEL, M. : (L'Exposition des Impressionnistes), *La France Libre*, Paris, 28 mai 1886

VIDAL : (Huitième Exposition), *Lutèce*, Paris, 29 mai 1886

ANON. : L'Exposition des Impressionnistes, *Revue de Demain*, Paris, mai-juin 1886

PAULET, A. : Les Impressionnistes, *Paris*, 5 juin 1886

FÉNÉON, F. : Les Impressionnistes, *La Vogue*, Paris, 13-20 juin 1886, p. 261-275 (article important)

HENNEQUIN, E. : Les Impressionnistes, *La Vie Moderne*, Paris, 19 juin 1886, p. 389-390

AJALBERT, J. : Le Salon des Impressionnistes, *La Revue Moderne*, Marseille, 20 juin 1886, p. 385-393

ANON. [MAUS, O.] : Les Vingtistes Parisiens, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 27 juin 1886, p. 201-204

TRUBLOT [Alexis, P.] : (Dîner des Indépendants), *Le Cri du Peuple*, Paris, 25 juil. 1886

MARX, R. : (Indépendants), *Le Voltaire*, Paris, 21 août 1886

LE FUSTEC, J. : Exposition de la Société des Artistes Indépendants, *Le Journal des Artistes*, Paris, 22 août 1886

ALEXANDRE, A. : Les Peintres Indépendants, *L'Événement*, Paris, 23 août 1886

ADAM, P. : Les Artistes Indépendants, *La Vogue*, Paris, 6-13 sept. 1886

HENNEQUIN, P. : Notes d'Art — L'Exposition des Artistes Indépendants, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 11 sept. 1886, p. 581-582

* BRINN-GAUBAST, L.-P. DE : Les Indépendants, *Le Décadent*, 18 sept. 1886

FÉNÉON, F. : L'Impressionnisme aux Tuileries, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 19 sept. 1886, p. 300-302 (article important)

VIGNIER, C. : (Indépendants), *La Vie Moderne*, Paris, 19 sept. 1886

FÉNÉON, F. : Bibliographie, *La Vogue*, Paris, 20 sept. 1886, p. 359-360 (extraits de l'article du 19 sept. 1886 de *L'Art Moderne*)

ANON. « Palette » : (Exposition de Nantes), *Nantes Lyrique*, 17 oct. 1886

CHAMPUNY, E. : L'Exposition des Beaux-Arts à Nantes, *la Peinture, XI, Phare de la Loire*, 27 nov. 1886

WYZEWA, T. DE : Une Critique, Art Contemporain, *La Revue Indépendante*, Paris, nov. 1886, p. 68-78

ALEXANDRE, A. : Critique Décadente, *L'Événement*, Paris, 10 déc. 1886

ANON. : Ouverture du Salon des XX, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 30 janv. 1887

ANON. [Fénéon, F.] : La Grande-Jatte, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 6 févr. 1887, p. 43-44 (extraits de l'article de Fénéon paru dans *La Vogue*, 13-20 juin 1886)

ANON. : Notice, *Le Matin*, Paris, 7 févr. 1887

TRUBLOT [Alexis, P.] : Les Vingtistes Bruxellois, *Le Cri du Peuple*, Paris, 8 févr. 1887

TYRTÉE : (article dans) *Le Moniteur des Arts*, Paris, 18 févr. 1887

VERHAEREN, E. : Le Salon des Vingt à Bruxelles, *La Vie Moderne*, Paris, 26 févr. 1887, p. 135-139

WAUTERS, A. J. : Aux XX — M. SEURAT : La Grande Jatte, *La Gazette*, Bruxelles, 28 févr. 1887

VERHAEREN, E. : Chronique d'Art, Les XX, *La Revue Indépendante*, Paris, mars 1887, p. 367-370

TRUBLOT [Alexis, P.] : L'Exposition des Artistes Indépendants, *Le Cri du Peuple*, Paris, 26 mars 1887

HOSCHEDÉ, E. : Exposition des Artistes Indépendants, *L'Événement*, Paris, 27 mars 1887

FOUQUIER, M. : L'Exposition des Artistes Indépendants, *XIXe Siècle*, Paris, 28 mars 1887

HUYSMANS, J. K. : Chronique d'Art, *La Revue Indépendante*, Paris, avr. 1887, p. 51-58

* VANOR : (article dans) *Revue Rose*, avr. 1887

* FÉNÉON, F. : L'Impressionnisme, *L'Émancipation Sociale*, Narbonne, 3 avr. 1887

KAHN, G. : La Vie Artistique, *La Vie Moderne*, Paris, 9 avr. 1887, p. 229-232

LE FUSTEC, J. : Exposition des Artistes Indépendants, *Le Journal des Artistes*, Paris, 10 avr. 1887, p. 108

GEFFROY, G. : Chronique — Le Salon des Indépendants, *La Justice*, Paris, 15 avr. 1887

CHRISTOPHE, J. : Les Évolutionnistes du Pavillon de la Ville de Paris, *Le Journal des Artistes*, Paris, 24 avr. 1887, p. 122-123

RIZETTA, S. DE : Aux Indépendants, *Montmartre-La Chapelle*, Paris, 24 avr. 1887

* ADAM, P. : (article dans) *La Revue Rose*, mai 1887

* FÉNÉON, F. : (article dans) *La Revue Exotique*, mai 1887

FÉNÉON, F. : Le Néo-Impressionnisme, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 1er mai 1887, p. 138-140 (article important)

JOZE, V. : Malarstwo i rzezba we Francyi, *Przeglad-Tigodniowy*, Warsovie, 8 mai 1887

LABIÉNUS : Les Expositions à Paris — Les Indépendants, *Fédération Artistique*, Bruxelles, 14 mai 1887, p. 245

ROOD, N. O. : De l'Emploi des Couleurs pour la Peinture et la Décoration, *L'Art Moderne*, Bruxelles 1887 : 7 août (p. 253-254) ; 11 sept. (p. 292-294) ; 18 sept. (p. 301-303) ; 9 oct. (p. 326-327)

* Plusieurs articles parus dans la presse hollandaise au sujet d'une exposition de dessins : « Zwart en Wit » [Noir et Blanc], par Seurat Pissarro, Degas etc., faite à Amsterdam en 1888.

FÉNÉON, F. : Calendrier, *La Revue Indépendante*, Paris, janv. 1888, p. 171-174

ANON. : Le Salon des XX — L'Ancien et le Nouvel Impressionnisme, *L'Art Moderne*, Paris, 5 févr. 1888, p. 41-42

MICHEL, A. : Le Néo-Impressionnisme, *La Flandre Libérale*, févr.-mars 1888 (publié à nouveau dans *L'Art Moderne*, Bruxelles, 10 mars 1888)

FÉNÉON, F. : A la Revue Indépendante, *La Revue Indépendante*, Paris, mars 1888

CHRISTOPHE, J. : Le Néo-Impressionnisme au Pavillon de la Ville de Paris, *Le Journal des Artistes*, 6 mars 1888, p. 147-148

TRUBLOT [Alexis, P.] : A Minuit, *Le Cri du Peuple*, Paris, 20 mars 1888

ANON. : (Note dans) *New York Herald*, Paris, 23 mars 1888

FARAMOND, F. DE : Les Artistes Indépendants, *La Vie Franco-Russe*, Paris, 24 mars 1888, p. 114-115

ALEXANDRE, A. : La Semaine Artistique, *Paris*, 26 mars 1888

ANON. : Paris Artiste, *L'Observateur Français*, Paris, 26 mars 1888

PAULET, A. : La Vie Artistique, *Le National*, Paris, 27 mars 1888

ANON. : Lettre de Paris, *L'Écho du Nord*, Lille, 29 mars 1888

[SIGNAC, P.] : IVe Exposition des Artistes Indépendants. (Lettre de Néo [Signac] à Trublot [Alexis, P.]), *Le Cri du Peuple*, Paris, 29 mars 1888

ANON. : Exposition des Artistes Indépendants, *Liberté*, Paris, 30 mars 1888

JAVEL, F. : Les Artistes Indépendants, *L'Art Français*, Paris, 31 mars 1888

KAHN, G. : Exposition des Indépendants, *Revue Indépendante*, Paris, avr. 1888, p. 160-164

LE FUSTEC : L'Exposition des Indépendants, *Le Journal des Artistes*, Paris, 1er avr. 1888

ANON. : L'Exposition des Indépendants, *La Paix*, Paris, 4 avr. 1888

SOMM, H. : Exposition des Indépendants, *Le Chat Noir*, Paris, 7 avr. 1888

MARTEL, T. : Aux Indépendants, *Montmartre-La Chapelle*, Paris, 8 et 15 avr. 1888

GEFFROY, F. : Chronique — Pointillé-Cloisonnisme, *La Justice*, Paris, 11 avr. 1888

ADAM, P. : Les Impressionnistes à l'Exposition des Indépendants, *La Vie Moderne*, Paris, 15 avr. 1888, p. 228-229

FÉNÉON, F. : Le Néo-Impressionnisme à la IVe Exposition des Artistes Indépendants, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 15 avr. 1888, p. 121-122 (article important)

ALEXANDRE, A. : Le Mouvement Artistique, *Paris*, 13 août 1888

ANON. : La Théorie des Néo-Impressionnistes en 1834, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 2 sept. 1888, p. 284-285 (republication d'un article du *Magazine Pittoresque*)

ANON. : Néo-Impressionnisme, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 11 nov. 1888, p. 365-367

P. M. O. [OLIN, P. M.] : Chronique de l'Art-Peinture, Les XX, *La Wallonie*, Liège, 1889, 2, p. 94-96

ANON. : Aux XX, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 3 févr. 1889, p. 33-34

MAUS, O. : Le Salon des XX à Bruxelles, *La Cravache Parisienne*, Paris, 16 févr. 1889

MAUS, O. : Le Salon des XX à Bruxelles, *La Cravache Parisienne*, Paris, 2 mars 1889

FÉNÉON, F. : Une Esthétique Scientifique, *La Cravache Parisienne*, Paris, 18 mai 1889

GERMAIN, A. : L'Exposition des Indépendants, *Art et Critique*, Paris, 15 sept. 1889, p. 250-252

FÉNÉON, F. : Ve Exposition de la Société des

Artistes Indépendants, *La Vogue*, Paris, sept. 1889 (réimprimé sous le titre : L'Exposition des Artistes Indépendants à Paris, dans *L'Art Moderne*, Bruxelles, 27 oct. 1889, p. 339-341)
FÉNÉON, F. : Certains, *Art et Critique*, Paris, 14 déc. 1889, p. 454-455
ANON. : L'Exposition des XX, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 26 janv. 1890, p. 25-27
LECOMTE, G. : La Ménagerie Sociale, de M. Victor Joze — Une Couverture de M. Seurat, *Art et Critique*, Paris, 1er févr. 1890, p. 87
S. P. [SIGNAC, P.] : Catalogue de l'Exposition des XX, Bruxelles, *Art et Critique*, Paris, 1er févr. 1890 p. 76-78
ANON. : Types d'Artistes, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 2 mars 1890, p. 65-67
MONTAGNE, M. DE LA : (Note dans) *Le Salut Public*, Lyon, 27 mars 1890 [?]
LECOMTE, G. : L'Exposition des Néo-Impressionnistes, *Art et Critique*, Paris, 29 mars 1890, p. 203-205
LECOMTE, G. : Société des Artistes Indépendants, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 30 mars 1890, p. 100-101
CHRISTOPHE, J. : Seurat, *Les Hommes d'Aujourd'hui*, Paris, vol. 8, N° 368, sans date (apparemment mars-avr. 1890 — article important)
FÉNÉON, F. : Paul Signac, *Les Hommes d'Aujourd'hui*, Paris, vol. 8, N° 373, sans date (avant le 20 juin 1890)
ANON. : Un Art Nouveau, *Moniteur de l'Armée*, Paris, 4 avr. 1890, p. 3
J. L. [LECLERQ J.] : Aux Indépendants, *Mercure de France*, Paris, mai 1890, p. 174-175
VELDE, H. van de : Notes sur l'Art — Chahut, *La Wallonie*, Liège, 1890, 5, p. 123-125
ANTOINE, J. : Les Peintres Néo-Impressionnistes, *Art et Critique*, Paris, 9 août 1890, p. 509-510, 16 août 1890, p. 524-526.
ANTOINE, J. : Critique d'Art — Exposition des Artistes Indépendants, *La Plume*, Paris, 1891, p. 156-157
PICARD, E. : La peinture, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 1891, p. 3-4
VERHAEREN, E. : Chronique Artistique, Les XX, *La Société Nouvelle*, Bruxelles, févr. 1891, p. 248-254
CHAINAYE [CHAMPAL], A : Le Carnaval d'un Ci-devant, cité dans *L'Art Moderne*, Bruxelles, 15 févr. 1891, p. 55-56
LECOMTE, G. : Le Salon des Indépendants, *L'Art dans les deux Mondes*, Paris, 28 mars 1891, p. 225
ANON. : Documents à conserver — A propos des XX (extraits de comptes rendus de l'exposition), *L'Art Moderne*, Bruxelles, 29 mars 1891, p. 102-103
ANON. : Nécrologie, *Chronique des Arts*, Paris, 4 avr. 1891, p. 110
ANON. [FÉNÉON, F.] : Notes et Notules (Nécrologie), *Entretiens Politiques et Littéraires*, Paris, avr. 1891, p. 141
ANTOINE, J. : Georges Seurat, *La Revue Indépendante*, Paris, avr. 1891, p. 89-93
VELDE, H. van de : Georges Seurat, *La Wallonie*, Liège, avr. 1891, p. 167-171
VERHAEREN, E. : Georges Seurat, *La Société Nouvelle*, Bruxelles, avr. 1891, p. 429-438 (publié à nouveau, légèrement modifié, dans Verhaeren : *Sensations*, Paris, 1927 — article important)
KAHN, G. : Georges Seurat, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 5 avr. 1891, p. 107-110 (article important)
VERHAEREN, E. : Le Salon des Indépendants, *La Nation*; publié à nouveau dans *L'Art Moderne*, Bruxelles, 5 avr. 1891, p. 111-112
WYZEWA, T. DE : Georges Seurat, *L'Art dans les deux Mondes*, Paris, 18 avr. 1891 (article important)
ANTOINE, J. : Exposition des Artistes Indépendants, *La Plume*, Paris, 1er mai 1891, p. 156, 157
GERMAIN, A. : Théorie des Néo-Luministes, *Le Moniteur des Arts*, Paris (publié à nouveau dans *L'Art Moderne*, Bruxelles, 12 et 26 juil. 1891, p. 221-222 et 239-240)
CHRISTOPHE, J. : Chromo-luministes — Georges Seurat, *La Plume*, Paris, 1er sept. 1891 (supplément), p. 292
GERMAIN, A. : Théorie Chromo-Luministe, *La Plume*, Paris, 1er sept. 1891, p. 285-287
ANON. : Ouverture du Salon des XX — L'Instaurateur du Néo-Impressionnisme — Georges Pierre Seurat, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 7 févr. 1892, p. 41-42
VERHAEREN, E. : Exposition des XX, *Art et Critique*, Paris, 13 févr. 1892, p. 75
LECOMTE, G. : L'Art contemporain — Le Salon des XX, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 28 févr. 1892, p. 66 (publié à nouveau sous le titre : L'Art Contemporain dans *La Revue Indépendante*, avr. 1892, p. 1-29)
COUSTURIER, E. : Société des Artistes Indépendants, *L'En Dehors*, Paris, 27 mars 1892
OLIN, P. M. : Les XX, *Mercure de France*, Paris, avr. 1892, p. 341-345
SAUNIER, C. : L'Art nouveau, *La Revue Indépendante*, avr. 1892, p. 30-48
FÉNÉON, F. : Au Pavillon de la Ville de Paris, Société des Artistes Indépendants, *Le Chat Noir*, Paris, 2 avr. 1892
DURAND-TAHIER, H. : Critique d'Art — Exposition des Néo-Impressionnistes, *La Plume*, Paris, 15 déc. 1892, p. 531
SAUNIER, C. : Exposition des peintres Néo-Impressionnistes à Paris, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 25 déc. 1892, p. 412-413
RAMBUSSON, Y. : Exposition des peintres Néo-Impressionnistes, *Mercure de France*, Paris, janv. 1893, p. 69-70
GERMAIN, A. : Pour le Beau, *Essais d'Art Libre*, Paris, N° Spécial, févr.-mars 1893. (Chap. III : Le Chromo-Luminarisme), p. 13-20
MIRBEAU, O. : Néo-Impressionnistes, *Écho de Paris*, 23 janv. 1894
G. G. [GEFFROY, G.] : L'Art d'Aujourd'hui — Néo-Impressionnistes, *Le Journal*, Paris, 28 janv. 1894, p. 3
* TIPHERETH : Néo-Impressionnistes, *Le Cœur*, Paris, juil. 1894
SIGNAC, P. : Néoimpressionismus, *Pan*, Berlin, 1898, p. 55-62 (voir entrée suivante)

SIGNAC, P. : De Delacroix au Néo-Impressionnisme, *La Revue Blanche*, Paris, mai-août, 1898, p. 13-35 (extraits du livre qui paraîtra en 1899 sous le même titre)
LECLERCQ, J. : Exposition Georges Seurat, *Chronique des Arts*, Paris, 31 mars 1900, p. 118
VERHAEREN, E. : Georges Seurat — Exposition de ses œuvres à la Revue Blanche, *L'Art Moderne*, Bruxelles, 1er avr. 1900, p. 104
NATANSON, T. : Un primitif d'aujourd'hui — Georges Seurat, *La Revue Blanche*, Paris, 15 avr. 1900, p. 609-614
FONTAINAS, A. : Art Moderne, *Mercure de France*, Paris, mai 1900, p. 541-542
HEILBUT, E. : Die Impressionistenausstellung der Wiener Secession, *Kunst und Künstler*, Berlin, févr.-mars 1903, p. 169-207
VELDE, H. van de : Die Belebung des Stoffes als Schönheitsprinzip, *Kunst und Künstler*, Berlin, sept. 1903, p. 453-463
MORICE, C. : Le XIXe Salon des Indépendants, *Mercure de France*, Paris, 15 avr. 1905, p. 536-556
DENIS, M. : La Peinture, *L'Ermitage*, 15 mai 1905, p. 317
LEPESEUR, F. : L'Anarchie Artistique — Les Indépendants, *La Rénovation Esthétique*, Paris, juin 1905, p. 91-96
Meister der Farbe, Leipzig, 1908, 10, N° 343 (première reproduction en couleurs)
MIOMANDRE, F. DE : Le mois artistique, Exposition Georges Seurat, *L'Art et les Artistes*, Paris, févr. 1909, p. 227-228
VERHAEREN, E. : Notes, Georges Seurat, *Nouvelle Revue Française*, Paris, 1er févr. 1909, p. 92
SCHMIDT, K. E. : Pariser-Brief, *Kunstchronik*, Leipzig, 5 mars 1909, p. 295-297
ROSENTHAL, L. : Ernest Laurent, *Arts et Décoration*, 3, 1911, p. 66
JAMOT, P. : Ernest Laurent, *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1911, p. 179
CHERVACHIDZE, A. : Georges Seurat, *Apollon*, Moscou, juil. 1911, p. 26-29
BOLTUNOFF, N. : L'Art français moderne, *Vozrojdenye*, Moscou, 12 mai 1912
COUSTURIER, L. : Georges Seurat, *L'Art Décoratif*, Paris, 20 juin 1912, p. 357-372 (publié à nouveau, avec un article paru en mars 1914, sous forme de volume en 1921)
WALDMANN, E. : Das Folkwangmuseum, *Kunst und Künstler*, Berlin, févr. 1914, p. 247-262
COUSTURIER, L. : Les Dessins de Seurat, *L'Art Décoratif*, Paris, mars 1914, p. 97-106 (publié à nouveau, avec l'article de juin 1912, sous forme de volume en 1921)
HAUSER, H. : Ein Dänischer Sammler, *Der Cicerone*, Leipzig, 1918, p. 159-167
SAGS, J. : En Seurat, El Lluminisme i els Pobres Lluministes, *Vell i Nou*, Barcelona, 1er mars 1918
CLAMORGAN, P. : Petites Expositions, *Chronique des Arts*, Paris, 30 janv. 1920, p. 13
SALMON, A. : Georges Seurat, *The Burlington Magazine*, Londres, sept. 1920, p. 115-122
BISSIÈRE, G. : Notes sur l'art de Seurat, *Esprit Nouveau*, Paris, 15 oct. 1920, p. 13-28
LANGAARD, J. H. : Georges Seurat, *Kunst og Kultur*, Oslo, 1921, 9, p. 32-41
FÉNÉON, F. : Ku Klux, *Le Bulletin de la Vie Artistique*, Paris, oct. 1921, p. 531
FIELD, H. E. : The Kelekian Collection, *The Arts*, New York, déc. 1921, p. 132-148
ANON. [FÉNÉON, F.] : Influences — A propos de la révélation de Seurat par A. Salmon, *Le Bulletin de la Vie Artistique*, Paris, 1er janv. 1922, p. 11-12 (au sujet d'une plaquette publiée à Bruxelles en 1921)
FÉNÉON, F. : Notes inédites de Seurat sur Delacroix, *Le Bulletin de la Vie Artistique*, Paris, 1er avr. 1922 (article important)
FÉNÉON, F. : Les Carnets d'Henri-Edmond Cross, I-VII, *Le Bulletin de la Vie Artistique*, Paris, 15 mai, 1er juin, 1er juil., 1er sept., 15 sept., 1er oct., 15 oct., 1922
ANON. [FÉNÉON, F.] : Sur Georges Seurat, *Le Bulletin de la Vie Artistique*, Paris, 15 juin 1922
CARRÉ, J. : Le Grand Art — Georges Seurat, *La Vie*, Paris, 1er sept. 1922
SALMON, A. : Die Offenbarung Seurats, *Das Kunstblatt*, Potsdam, 22 oct. 1922, p. 415-530 (traduction allemande d'une plaquette publiée à Bruxelles en 1921)
PACH, W. : Georges Seurat, *The Arts*, New York, mars 1923, p. 160-174
KAHN, G. : Au temps du pointillisme, *Mercure de France*, Paris, avr.-mai 1924, p. 5-22 (article important)
ANON. [FÉNÉON, F.] : Précisions concernant Seurat, *Le Bulletin de la Vie Artistique*, Paris, 15 août 1924, p. 358-360
ANON. [FÉNÉON, F.] : Seurat au Louvre, *Le Bulletin de la Vie Artistique*, Paris, 15 oct. 1924, p. 451
The Birch Bartlett Collection, Gallery of Chicago Art Institute, *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, 18 oct. 1924, p. 90-91
FELS, F. : Seurat entre au Louvre, *Nouvelles Littéraires*, Paris, 22 nov. 1924, p. 5
SCHNAKENBERG, H. E. : New York Exhibitions, *The Arts*, New York, déc. 1924, p. 329-330
New York Times, 31 déc. 1924 (compte rendu de l'exposition à la galerie Brummer)
MICHALSKI, E. : Die entwicklungeschichtliche Bedeutung des Jugendstils, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Berlin, 1925, p. 133-149
GUENNE, J. : Entretien avec Paul Signac, *L'Art Vivant*, Paris, 20 mars 1925, p. 1-4
MANSON, J. B. : La Baignade, *Apollo*, Londres, mai 1925, p. 299-300
Minneapolis Institute of Arts Bulletin, avr. 1925, p. 31-32
EGLINTON, G. : The Theory of Seurat, *International Studio*, New York, mai 1925, p. 113-117 et juil. 1925, p. 289-292 (réimprimés dans Eglinton : *Reaching for Art*, Boston, 1931)
SITWELL, O. : The Courtauld Collection, *Apollo*, Londres, août 1925, p. 63-69
ANON. [FÉNÉON, F.] : Le Cirque de Seurat, *Le Bulletin de la Vie Artistique*, Paris, 15 mars 1926, p. 85-86
REY, R. : A Propos du Cirque de Seurat, *Beaux-Arts*, Paris, 15 mars 1926, p. 87-88

FOCILLON, H. : Le Salon de 1926, Trente Ans d'Art Indépendant, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, mai 1926, p. 257-280

EARP, T. W. : Seurat, *The New Statesman*, Londres, 1er mai 1926, p. 82

SITWELL, O. : Les Poseuses, *Apollo*, Londres, juin 1926, p. 345

WATSON, F. : A Note on the Birch-Bartlett Collection, *The Arts*, New York, juin 1926, p. 303-312

ANON. : Chronik, *Kunst und Künstler*, Berlin, sept. 1926, p. 486

FRY, R. : Seurat, *The Dial*, Camden, N. J., sept. 1926, p. 224-232 (article important)

OZENFANT, A. : Seurat, *Cahiers d'Art*, Paris, sept. 1926, p. 171-173

SALMON, A. : Seurat, *L'Art Vivant*, Paris, 1926, 37, p. 525-527

FÉNÉON, F. : Georges Seurat und die öffentliche Meinung, *Der Querschnitt*, Berlin, oct. 1926, p. 767-770 (voir entrée suivante)

ANON. [FÉNÉON, F.] : Sur Georges Seurat, *Le Bulletin de la Vie Artistique*, Paris, 15 nov. 1926, p. 347-348 (Version française de l'article paru dans *Der Querschnitt*, oct. 1926)

BOUYER, R. : De Seurat à Fauconnet, *Bulletin de l'Art*, Paris, janv. 1927, p. 19-20

ANON. : Seurat et le Public, *Le Centaure*, Bruxelles, 1er janv. 1927, p. 87-88

FELS, F. : Les Dessins de Seurat, *L'Amour de l'Art*, Paris, févr. 1927, p. 43-46

WATSON, F. : New York Exhibitions, *The Arts*, New York, févr. 1927, p. 97-104

R. M. F. : Notes on Some Modern Drawings, *Bulletin of the Art Institute*, Chicago, avr. 1927, p. 49

GROHMANN, W. : Das neue Europa auf der Zentenarausstellung in Hamburg, *Der Cicerone*, Leipzig, avr. 1927, p. 503-509

FELS, F. : La Peinture Française aux XIXe et XXe Siècles, — Seurat, *A B C*, Magazine d'Art, Paris, 3 nov. 1927, p. 282-287

ROGER-MARX, C. : Georges Seurat, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, déc. 1927, p. 311-318

MAUNY, J. : The Charles Pacquement Collection, *The Arts*, New York, janv. 1928, p. 5-17

ZERVOS, C. : Un Dimanche à la Grande Jatte et la technique de Seurat, *Cahiers d'Art*, Paris, 1928, 9, p. 361-375 (article important)

MEIER-GRAEFE, J. : Die Franzosen in der Tate Gallery, *Der Cicerone*, Leipzig, juin 1928, p. 389-397

ZABEL, M. D. : An American Gallery of Modern Painting : The Helen Birch-Bartlett Memorial in the Art Institute of Chicago, *Art & Archaeology*, Washington, D. C., 1928, XXVI, p. 226

ALEXANDRE, A. : Portraits et Figures de Femmes — Ingres à Picasso, *La Renaissance de l'Art*, 11 juil. 1928, p. 258-309

PARKER, R. A. : The Drawings of Georges Seurat, *International Studio*, New York, sept. 1928, p. 17-23

American Art News, New York, 6 oct. 1928 (compte rendu d'exposition)

ROGER-MARX, C. : Les Dessins de Seurat, *L'Europe Nouvelle*. Paris, 12 janv. 1929, p. 48

DORMOY, M. : La Courtauld Collection, *L'Amour de l'Art*, Paris, févr. 1929, p. 48-52

JAMOT, P. : L'art français en Norvège, *La Renaissance de l'Art*, Paris, févr. 1929, p. 68-106

MANSON, J. B. : The Collection of Mr. and Mrs. Samuel Courtauld, *The Studio*, Londres, avr. 1929, p. 257-258

ANON. : Masterpieces by 19th Century French Painters at Lefèvre Gallery, *Apollo*, Londres, juil. 1929, p. 58-60 (compte rendu d'exposition)

Kunst und Künstler, Berlin, juil. 1929, p. 414 (compte rendu d'exposition)

International Studio, Londres, juil. 1929, p. 62-63 (compte rendu d'exposition)

DORMOY, M. : Die Neuen Säle des Louvre und Luxembourg, *Kunst und Künstler*, août 1929, p. 439-442

ANON. : Quelques Esquisses et Dessins de Georges Seurat, *Documents*, Paris, sept. 1929, 4, p. 183-187

Art News, New York, 9 nov. 1929, p. 17 (compte rendu d'exposition)

The Arts, New York, déc. 1929, p. 266 (compte rendu d'exposition)

FRY, R. : Seurat's « La Parade », *The Burlington Magazine*, Londres, déc. 1929, p. 289-293

BERNARD, T. : Jos. Hessel, *La Renaissance de l'Art*, Paris, janv. 1930, p. 2-42

NIEHAUS, K. : Georges Seurat, *Elsevier's Geillustred, Maandschrift*, Amsterdam, 79, janv.-juin 1930, p. 297-312

JAMOT, P. : Une Étude pour le « Dimanche à la Grande Jatte » de Georges Seurat, *Bulletin des Musées de France*, Paris, 2-3 mars 1930, p. 49-52

Cahiers d'Art, Paris, juil. 1930, p. 257 (compte rendu d'exposition)

WINKLER, F. : Die angebliche Tyrannei päpstlicher Kunstrichter, *Kunst und Künstler*, Berlin, avr. 1930, p. 291-293

L'Art Vivant, Paris, juil. 1930 (compte rendu d'exposition)

BASLER, A. : Le problème de la forme depuis Cézanne, *L'Amour de l'Art*, Paris, sept. 1930, p. 361-366

WILENSKI, R. H. : La Collection Courtauld, *Formes*, Paris, déc. 1930

TÉRIADE, E. : Jeunesse, *Cahiers d'Art*, Paris, avr. 1931, p. 194

The Private Collection of Josef Stransky, *Art News Supplement*, New York, mai 1931, p. 87-113

SWEENEY, J. J. : The Bliss Collection, *Creative Art*, New York, mai 1931, p. 353-358

WELLMAN, R. : An Adams House and a Modern Collection, *International Studio*, mai 1931, p. 28-33

PÈNE DU BOIS, G. : The Lizzie P. Bliss Collection, *The Arts*, New York, juin 1931, p. 601-612

Literary Digest, New York, 6 juin 1931, p. 19 (au sujet de la Bliss Collection)

DEENE, J. F. van : Georges Seurat, *Maandblad voor Beeldende Kunsten*, 6 juin 1931, p. 163-176

RUNNQUIST, H. : Upställingar I Paris under Sommaren 1931, *Konstrevy*, Stockholm, juil. 1931, p. 109-116

LEWISOHN, S. : Drama in Painting, *Creative Art*, New York, sept. 1931, p. 185-196

* *Bijutsuchinron*, Nº 63, 1931

EOURGEOIS, S. : L'Art Français du XIXe et du XXe Siècles de la Collection Adolphe et Samuel Lewisohn, *Formes*, Paris, 1932, p. 300-302

FOCILLON, H. : Introduction à la peinture française — Le XIXe siècle, *L'Amour de l'Art*, Paris, janv. 1932, p. 1-40

GEORGE, W. : The Spirit of French Art, *The Studio*, Londres, janv. 1932, p. 3-33

JAMOT, P. : French Painting II, *The Burlington Magazine*, Nº spécial, Londres, janv. 1932, p. 3-72

The French Art Exhibition, *The Illustrated London News*, 2 janv. 1932, p. 24 (compte rendu d'exposition)

ANON. : Un Mot contre Huysmans attribué par Péladan à Seurat et démenti par Signac, *Mercure de France*, Paris, 15 janv. 1932, p. 506

DEZARROIS, A. : L'Art Français, *La Revue de l'Art*, Paris, févr. 1932, p. 73-104

WERNER, B. E. : Georges Seurat, *Die Kunst*, Munich, févr. 1932, p. 147-152

ROGER-MARX, C. : Le Néo-Impressionnisme à la Galerie Braun, *Europe Nouvelle*, Paris, 19 mars 1932, p. 371-372 (compte rendu d'exposition)

SWEENEY, J. J. : An Exhibition of French Art, *Creative Art*, New York, mai 1932, p. 351-357 (compte rendu d'exposition)

ANON. (C. D. M.) : Frank Konst I London, *Konstrevy*, Stockholm, avr. 1932, p. 25-27 (compte rendu d'exposition)

HUYGHE, R. : Les suites de l'Impressionnisme, *L'Amour de l'Art*, Paris, févr. 1933, p. 25-27

WALTER, F. : Du Paysage classique au Surréalisme, *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, Paris, avr. 1933, p. 165-176, suppl. 1-2

BULLIET, C. J. : A Century of Progress, *Parnassus*, New York, mai 1933, p. 1-7 (compte rendu d'exposition)

ALEXANDRE, A. : La Collection E. L., *La Renaissance de l'Art*, Paris, oct. 1933, 16, p. 177-200

The Stransky Collection of Modern Art, *Bulletin of the Worcester Museum of Art*, hiver 1933, p. 156

ALEXANDRE, A. : Seurat et ses Amis, *L'Intransigeant*, Paris, 20 déc. 1933 (compte rendu d'exposition)

ESCHOLIER, R. : Seurat et ses Amis, *Le Journal*, Paris, 20 déc. 1933 (compte rendu d'exposition)

FIERENS, P. : Les Etapes de l'Art Contemporain, *Beaux-Arts*, Paris, 22 déc. 1933, p. 1

LÉCUYER, R. : Seurat et ses Amis, *Le Figaro*, Paris, 24 déc. 1933 (compte rendu d'exposition)

HODÉE, A. : Georges Seurat, *Le Peuple*, Paris, 1er janv. 1934 (compte rendu d'exposition)

ANON. : Exposition Seurat, *Beaux-Arts*, Paris, 5 janv. 1934, p. 3 (compte rendu)

LECOMTE, G : Un Moment de l'Art Français, *La Dépêche*, 10 janv. 1934

REBATET : Chronique de la Quinzaine, *Revue Universelle*, Paris, 15 janv. 1934

LÉVY-GUTHMANN, A : Seurat et ses Amis, *Art et Décoration*, Paris, janv. 1934, p. 36-37 (compte rendu d'exposition)

SIGNAC, P. : Le Néo-Impressionnisme — Documents, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, janv. 1934, p. 49-59 (article important)

* *Glos Plastykow*, Cracovie, mars 1934, p. 860

* Kolem Seurata, *Zivot*, Prague, 1934

MATHER, F. J. : The College Art Museum, *Parnassus*, New York, avr. 1934, p. 18-20

E. H. F. : Smith Acquires Study by Seurat, *Art News*, New York, 7 avr. 1934, p. 12

J. A. [ABBOT, J.] : Woman with a Monkey, *Bulletin of the Smith College Museum of Art*, Northampton juin 1934, p. 12-13

BOYÉ, M.-P. : Le Visage des Pays de France, *L'Art et les Artistes*, Paris, juil. 1934, p. 348-357

FRY, R. : An Exhibition of French Painting, *The Burlington Magazine*, Londres, juil. 1934, p. 30-35

M. R. R. : Port-en-Bessin, the Outer Harbor, *City Art Museum Bulletin*, Saint-Louis, oct. 1934, 4, p. 46-47

WALLENQVIST, E. : Genmälen Post Festum till Försvunna Bekanta, *Konstrevy*, Stockholm, oct. 1934, p. 170-179

KAHN, G. : Art, *Mercure de France*, Paris, 15 nov. 1934, p. 166 (compte rendu d'exposition)

ZANDER, A. : Individualists, *Art in Australia*, Sydney, 15 nov. 1934, p. 54-64

LORD, D. : The Impressionists at the Palais des Beaux-Arts, Brussels, *The Burlington Magazine*, Londres, avr. 1935, p. 84-88

A Book on Seurat [Rich], *Art Digest*, New York, 15 oct. 1935, p. 23 (compte rendu)

SCHAPIRO, M. : Seurat and « La Grande Jatte », *Columbia Review*, New York, nov. 1935, p. 9-16 (compte rendu — article important)

BARKER, V. : New Books on Art — Seurat and the Evolution of « La Grande-Jatte », *The American Magazine of Art*, Washington, D. C., déc. 1935, p. 764 (compte rendu)

WATT, A. : The Art of Georges Seurat, *Apollo*, Londres, mars 1936, p. 168-169 (compte rendu d'exposition)

LEBLOND, M.-A. : Commémoration Seurat, *La Vie*, Paris, 1er mars 1936, p. 67 (compte rendu d'exposition)

HÉLION, J. : Poussin, Seurat et le Double Rythme, *Axis*, Londres, été 1936, p. 9-17

HÉLION, J. : Seurat as a Predecessor, *The Burlington Magazine*, Londres, juil. 1936, p. 4-24

LA DUCA, G. M. : Cronaca Parigina, *Emporium*, Bergame, sept. 1936, p. 158 (compte rendu d'exposition)

Inédit de Charles Angrand, *La Vie*, Paris, 1er oct. 1936, p. 248

REWALD, J. : Paysages de Paris, *La Renaissance de l'Art*, Paris, janv. 1937, p. 34

BLUNT, A. : Seurat, *The Spectator*, Londres, 29 janv. 1937, p. 169 (compte rendu d'exposition)

CHAMOT, M. : Seurat and his School, *Country Life*, Londres, janv.-févr. 1937, p. 130-131 (compte rendu d'exposition)

SCHAPIRO, M. : Nature of Abstract Art, *Marxist Quarterly*, New York, janv.-mars 1937, p. 77-98 (article important)

Fürst, H. : Art Notes, *Apollo*, Londres, févr. 1937, p. 107-116 (compte rendu d'exposition)
Duthuit, G. : Seurat's System, *The Listener*, Londres, 3 févr. 1937, p. 210-211
Round the Galleries, *Apollo*, mars 1937, p. 164
Davidson, M. : The Post-Impressionists in Review, *Art News*, New York, 13 mars 1937, p. 9-10, p. 23
Trivas, M. S. : Courrier de Hollande, *Revue de l'Art*, Paris, avr. 1937, p. 90-93
Seurat, *Studio*, Londres, avr. 1937, p. 219 (compte rendu d'exposition)
Anon. : Coming Auctions, *Art News*, New York, 24 avr. 1937, p. 27-29
Jedlicka, G. : Die Zeichnungen Seurats, *Galerie und Sammler*, Zürich, 1937, 9, 9, p. 147-148
Davidson, M. : Constable and the Landscape, *Art News*, New York, nov. 1937, p. 13, 24 (compte rendu d'exposition)
Gillet, L. : Masterpieces of French Art at the Paris Exhibition, *The Connoisseur*, Londres, janv. 1938, p. 3-9 (compte rendu d'exposition)
Mabille, P. : Dessins inédits de Seurat, *Le Minotaure*, Paris, 15 mai 1938, 11, p. 3-9
Abbott, J. : Classics and Moderns at Smith, *Art News*, New York, 21 janv. 1939, 37, p. 7, 20
Huyghe, R. : L'Impressionnisme et la pensée de son temps, *Prométhée*, Paris, févr. 1939, p. 6-16
Kelekian, D. : Four Memoirs of the Growth of Art and Taste in America, *Art News Annual*, New York, 25 févr. 1939, p. 67-68, 153-154
Lane, J. M. : Thirty-Three Masterpieces in a Modern Collection, *Art News Annual*, New York, 25 févr. 1939, sect. I, p. 131-152
Le Blond-Zola, D. : Paul Alexis, ami des peintres, bohème et critique d'art, *Mercure de France*, Paris, 1er mars 1939, p. 293-303
J. A. [Abbot, J.] : Two Drawings by Seurat, *Smith College Museum of Art Bulletin*. Juin 1939, p. 19-24
Bertram, A. : Modern European Painting from the Origins to the Present Day, *The Journal of the Royal Society of Arts*, Londres, 19 janv. 1940
Anon. : ... And the Modern Masters, *Art News*, New York, 27 janv. 1940, p. 28-31
Newberry, J. S. : Age of Impressionism and Realism, *Art News*, New York, 4 mai 1940, p. 9-17 (compte rendu d'exposition)
Frankfurter, A. M. : 383 Masterpieces of Art — The World's Fair Exhibition of Paintings of Four Centuries Loaned from American Public and Private Collections, *Art News Annual*, New York, 25 mai 1940, p. 16-43 et suite
Newmarch, A. : Seurat, *Apollo*, Londres, juil. 1940, p. 11-12
Brian, D. : Post-Impressionist Sample, *Art News*, New York, 19 oct. 1940, p. 11 (compte rendu d'exposition)
Watson, J. : News and Comments — Vollard Collection at Bermuda, *American Magazine of Art*, Washington, D. C. nov. 1940, p. 640-641
Arnheim, R. : Mosaics, Old and New, *Parnassus*, New York, févr. 1941, p. 70-73
Smith, H. : Balancing the Dates on the Books of the Third Republic, *Art News*, New York, 15-28 févr. 1941 (compte rendu d'exposition)
Papers from French Master' Pens and Pencils, *Art News*, New York, 14 mai 1941, p. 15.
Goldwater, R. J. : Some Aspects of the Development of Seurat's Style, *The Art Bulletin*, New York, juin 1941, p. 117-130 (article important)
Nicolson, B. : Seurat's « La Baignade », *The Burlington Magazine*, Londres, nov. 1941, p. 139-146 (article important)
Frankfurter, A. M. : Down the Seine with Painters, *Art News*, New York, 15-28 févr. 1943, p. 19 (compte rendu d'exposition)
Hope, H. : Letter to the Editor, *The Art Bulletin*, mars 1943, p. 79 (A propos de l'article de Goldwater : Some Aspects of the Development of Seurat's Style, *The Art Bulletin*, juin 1941)
Ritchie, A. C. : « Le Chahut » Acquired by Albright, *Art Quarterly*, Detroit, 1943, 3, p. 228-229
Ritchie, A. C. : An Important Seurat, *Gallery Notes*, Albright Art Gallery, Buffalo, mai 1943, p. 4-5
Anon. : Seurat for Buffalo, *The Art Digest*, New York, 15 mai 1943, p. 5
Anon. : *Art News*, New York, 15-31 mai 1943
Rewald, J. : Camille Pissarro and Some of his Friends, *Gazette des Beaux-Arts*, New York, juin 1943, p. 363-376
Anon. : Master of France's Golden Century, *The Art Digest*, New York, 15 nov. 1943
Cooper, D. : Georges Seurat by John Rewald, *The Burlington Magazine*, avr. 1941, p. 104 (compte rendu)
Rewald, J. : Georges Seurat (lettre), *The Burlington Magazine*, Londres, sept. 1944, p. 231-232
Cooper, D. : (Lettre), *The Burlington Magazine*, Londres, sept. 1944, p. 232
Rich, D. C. : The Art Institute of Chicago — and Chicago, *Art in America*, New York, oct. 1944, p. 247-253
Webster, J. C. : The Technique of Impressionism : a Reappraisal, *College Art Journal*, New York, nov. 1944, p. 3-22
Barr, A. H. : Georges Pierre Seurat : Fishing Fleet at Port-en-Bessin, *The Twin Editions*, New York, 1945 (brochure accompagnant une grande reproduction en couleurs)
Recent Important Acquisitions in American Collections, *Art Quarterly*, Detroit, 1945, 1, p. 69-80
Cooper, D. : George Moore and Modern Art, *Horizon*, Los Angeles, févr. 1945
Comstock, H. : Two Recently Acquired Paintings in the John Herron Art Institute, *Art Quarterly*, Detroit, 1945, 2, p. 166-167
Anon. : Modern Drawings, *Worcester Art Museum News Bulletin*, avr. 1945, p. 1-3
Goldwater, J. : John Rewald, *Georges Seurat*, *The Art Bulletin*, New York, juin 1945, p. 159-160 (compte rendu)
Gibbs, J. : Famous Seurat Finds Home in Midwest, *The Art Digest*, New York, 1er août 1945, p. 15
Art News, New York, 1er août 1945, p. 29
Stillson, B. : Port of Gravelines (Petit Fort Philippe) by Georges Seurat, *The Bulletin of the Art Association of Indianapolis*, oct. 1945, p. 25-27
Masson, A.: The Crisis of the Imaginary, *American Magazine of Art*, Washington, D. C., janv. 1946, p. 22-23
Bulletin of the Boston Museum of Fine Arts, févr. 1946, p. 7 (compte rendu d'exposition)
Seurat's « Le Port de Gravelines » for the John Herron Institute, *Connoisseur*, Londres, mars 1946, p. 47, 52
Huth, H. : Impressionism comes to America, *Gazette des Beaux-Arts*, New York, avr. 1946, p. 47, 52
Alford, R. F. : An Exhibition of French Painting, from 1850 to 1950, *Bulletin of the Rhode Island School of Design*, mai 1946 (compte rendu d'exposition)
Rothenstein, Sir J. : The Tate Gallery, *The Studio*, Londres, juin 1946, p. 161-176
Greaves, L. : Georges Seurat — Une Baignade, Asnières, *Royal Society Arts Journal*, Londres, 2 août 1946, p. 565-566 (compte rendu)
Duthuit, G. : Georges Seurat, Voyant et Physicien, *Labyrinthe*, Genève, déc. 1946
Tyler, P. : The Humanism of Abstract Art, *Gazette des Beaux-Arts*, New York, janv.-févr. 1947, p. 47-60
Design for an Exhibition of 19th Century French Drawing, *Arts and Architecture*, California, avr. 1947, p. 21 (compte rendu d'exposition)
Clark, Sir K. : Upper Terrace House, *Art and Style*, Londres, avr. 1947, p. 43-51
Venturi, L. : The Art of Seurat, *Gazette des Beaux-Arts*, New York, juil.-déc. 1944 [paru en 1947], p. 421-430
Bazin, G. : Ephémérides Impressionnistes, *L'Amour de l'Art*, Paris, mai 1947, p. 103-182
Hildebrandt, H. : Néo-Impressionisten, X — Paul Signac, *Aussaat*, Stuttgart, mai-juin 1947, 1-2
Mellquist, J. : Seurat, Man of Shadows, *The New York Times*, 8 juin 1947
J. M. : Seurat : Master Draftsman, *The Bulletin of the California Palace of the Legion of Honor*, juil. 1947, p. 17-23
Louchheim, A. : The Mainline Collects, *Art News*, New York, juil. 1947, p. 13-16, 39
Huyghe, R. : Trois Poseuses de Seurat, *Bulletin des Musées de France*, 12 août 1947, p. 7-14
Bouchot-Saupique, F. : Trois Dessins de Seurat, *Bulletin des Musées de France*, 12 août 1947, p. 15-19
Hildebrandt, H. : Neo-Impressionisten, XI — G. Seurat, *Aussaat*, Stuttgart, août-oct. 1947, 3-4
Rewald, J. : Félix Fénéon, *Gazette des Beaux-Arts*, New-York, juil.-août 1947, p. 45-62 ; févr. 1948, p. 107-126
Shipp, H. : The Courtauld Collection, *Apollo*, Londres, oct. 1947, p. 83-85
Roger-Marx, C. : Considérations sur le Paysage, *Arts — Beaux-Arts*, Paris, 14 nov. 1947, p. 8
Kahnweiler, D.-H. : La Place de Georges Seurat, *Critique*, Paris, 1947, 8, 9, p. 54-59 (compte rendu)
Signac, P. : Fragments de Journal, *Arts de France*, Paris, 1947, N° 11-12, p. 97-102 ; N° 17-18, p. 75-82
Lhote, A. : Seurat, *Formes et Couleurs*, Lausanne, 1948, p. 6-7 (compte rendu)
Naef, H. : Zur zeichnerischen Kunst von Seurat, *Du*, Zürich, 1948, 12, p. 39-42
Chastel, A. : Le mutisme de Seurat et la psychologie de l'art, *Cahiers du Sud*, Marseille, 1948 III, p. 530-536
Apollonio, U. : Disegni di Seurat, *Emporium*, Bergame, avr. 1948, p. 188
Lhote, A. : Le Classicisme de Seurat, *Arts — Beaux-Arts*, Paris, 18 juin 1948, p. 2
Rewald, J. : Seurat, *Arts*, Paris, 17 sept. 1948 (extraits de la monographie du même auteur)
Naef, H. : Georges Seurat, *Neue Zürcher Zeitung*, 16 oct. 1948 (compte rendu)
Acquisitions of European Art, *Allen Memorial Art Museum*, Oberlin, Ohio, déc. 1948, p. 25-43
Rousseau, M. : De Cézanne et Seurat à l'art présent, *Musée Vivant*, N° 34, 1948, p. 1, 13-18
Fougeron, A. : Critique et Auto-Critique, *Arts de France*, Paris, 1949, p. 33-70
Nicolson, B. : John Rewald, Georges Seurat, *The Burlington Magazine*, févr. 1949, p. 58
The March of the Moderns by William Gaunt. Appreciation by Sir John Squire, *The Illustrated London News*, 26 févr. 1949, p. 264
Fosca, F. : Une biographie de Seurat, *Gazette de Lausanne*, 22 janv. 1949 (compte rendu)
Hodin, J. P. : The Painter's Handwriting in Modern French Art, *Journal of Aesthetics*, Cleveland, mars 1949, 7, p. 181-199
Minkowska, F. : De Van Gogh et de Seurat aux dessins d'enfants, *Revue de l'Esthétique*, avr.-juin 1949, II, p. 207-209
Rewald, J. : Seurat, The Meaning of the Dots, *Art News*, New York, avr. 1949, p. 24 et suite
Breuning, M. : Seurat Exhibition Benefits the Blind, *The Art Digest*, New York, 1er avr. 1949, p. 14 (compte rendu d'exposition)
Fibel der Modernen Malerei, *Das Kunstwerk*, Baden, 1949, 6
Whinney, M. : The Courtauld Institute of Art, *The Studio*, Londres, juin 1949, p. 161-169
Schmidt, F. : Georges Seurat, *Die Kunst*, Munich, juil. 1949, p. 141-142
Frankfurter, A. M. : Critics Wrong, *Art News*, New York, déc. 1949, p. 30
Longhi, R. : Un Disegno per la « Grande Jatte » e la Cultura Formale di Seurat, *Paragone*, Florence, janv. 1950, p. 40-43
Sutton, D. : View of all French Views, *Art News*, New York, janv. 1950, p. 15-16 (compte rendu d'exposition)
Anon. : Les Deux Cirques, *Estampes*, Paris, janv.-févr. 1950, p. 1
Anon. : Georges Seurat, le solitaire, chef d'école malgré lui, *Beaux-Arts*, Paris, 7 janv. 1950 (compte rendu d'exposition)
Anon. : Gauguin-van Gogh-Seurat, *Das Kunstwerk*, Baden, 1950, 3, p. 16-22
Three Notable Paintings, *Scottish Art Review*, Glasgow, 1950, 1, p. 30-31

ZAHN, L. : Einführung in die moderne französische Malerei, *Das Kunstwerk* (N° spécial), 1950, IV, 3, p. 16-23

ANON. : Saidie A. May Collection of Modern Paintings and Sculpture, *The Baltimore Museum of Art News*, mai 1950, p. 1-27

ANON. : Georges Seurat, *Emporium*, Bergame, juil. 1950, p. 7-10

BERTHE, M. : Les Dessins de Georges Seurat, *Arts Plastiques*, Bruxelles, juil.-août 1950, p. 209-211

REWALD, J. : Extraits du Journal inédit de Paul Signac, I (1894-1895), *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, juil.-sept. 1949 (paru en 1951), p. 97-128 (voir aussi sous 1952 et 1953)

Emporium, Bergame, févr. 1951, p. 80-81 (compte rendu d'exposition)

ROGER-MARX, C. : Rörelsen i Landskapet, *Paletten*, Stockholm, 1951, 3, p. 76-80

Maison dans les arbres, *Scottish Art Review*, Glasgow, 1951, 4, p. 19

WHITTET, G. S. : A Gallery of Art Dealers, III, The Lefèvre Gallery, *The Studio*, Londres juin 1951, p. 161-167

Sunday at the Grande Jatte, *Life*, New York, 23 juil. 1951, p. 60-64

ANON. : Rich Tastes, *Time*, New York, 27 août 1951, p. 78-81

BAROTTE, R. : Le sens d'une exposition, *Plaisir de France*, Paris, sept. 1951, 163, p. 34-47

CACHIN-SIGNAC, G. : Documenti Inediti sul'Neo-Impressionismo, *La Biennale di Venezia*, oct. 1951, 6

MYERS, B. : Post-Impressionism, *American Artist*, New York, oct. 1951, p. 49-51

Pointillism, with Paint and Camera : Pictures by Seurat and Neugass, *Design*, Columbus, Ohio, mars 1952, p. 141

HAESAERTS, P. : L'Expressionnisme dans la peinture européenne d'aujourd'hui, *Reflets du Monde*, Bruxelles, mars 1952, p. 1-32

REWALD, J. : Extraits du Journal inédit de Paul Signac, II (1897-1898), *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, avr. 1952, p. 265-284

ANON. : Pissarro, O il Drama del Divisionismo, *Sele Arte*, Florence, juil. 1952

MURARO, M. : Il Divisionismo, *Emporium*, Bergame, juil.-août 1952, p. 23-28

IBANEZ, F. M. : Experiment in Correlation : The Psychological Impact of Atomic Science on Modern Art, *Arts and Architecture*, Californie, janv.-févr.-mars 1953

RUHEMAN, H. : Methods of the Masters, II, Impressionists and Post-Impressionists, *The Studio*, Londres, févr. 1953, p. 33-41

RUBIN, W. : Shadows, Pantomimes and the Art of the « Fin de Siècle », *The American Magazine of Art*, Washington, D. C., mars 1953, p. 114-122

VENTURI, L. : Piero della Francesca, Seurat, Gris, *Diogenes*, Madison, Wis., printemps 1953

REWALD, J. : Extraits du Journal inédit de Paul Signac, III (1898-1899), *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, juil.-août 1953, p. 27-57

MANACHER, G. : New York, Cinque Secoli di Disegni Francesi, *Emporium*, Bergame, août 1953, p. 69-77 (compte rendu d'exposition)

ROBERTSON, M. : Michelangelo and Seurat, *The Burlington Magazine*, Londres, nov. 1953, p. 371

SIGNAC, P. : What Neo-Impressionism Means, *Art News*, New York, déc. 1953, p. 28-31 (traduction de la préface du catalogue de l'exposition « Seurat et ses amis », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, déc. 1933-janv. 1934)

DARDENNE, R. : La Collection du peintre Pierre Bonnard, *France Illustration*, mars 1954, p. 82-83

ROSENBERG, J. N. : Christmas Visit from Cézanne and Seurat, *Arts Digest*, New York, 1er janv. 1955, p. 12-13, 31

Debuts from Today's Richest Private Collections, *Art News*, New York, juin 1955, p. 47

Pariser Kunstchronik, *Werk*, Zürich, juin 1955, p. 122-125 (compte rendu d'exposition)

Paris Exhibition Designed to Show American Admiration for France, *Illustrated London News*, 11 juin 1955, p. 1060-1061 (compte rendu d'exposition)

MAISON, K. E. : French Drawings of the XIXth Century at the British Museum, *Apollo*, Londres, juil. 1955, p. 5

HODGINS, E. et LESLEY, P. : The Great International Art Market, *Fortune*, New York, déc. 1955, p. 118-132 et suite

REWALD, J. : French Paintings in the Collection of Mr. and Mrs. John Hay Whitney, *The Connoisseur*, Londres, mars 1956, New York, avr. 1956, p. 134-140

MULLALY : The Pointillists, *Apollo*, Londres, juin 1945, p. 185-189

DAULTE, F. : Le chef-d'œuvre d'une vie : la collection Emil Bührle, *Connaissance des Arts*, Paris, 15 juin 1956, p. 30-37

ROH, F. : Das Geheimnis der Stille — Seurat als Zeichner, *Das Kunstwerk*, 1956-1957, 1-2, p. 7-8

FÉLIX FÉNÉON (notes sur des artistes, traduites par F. Kloeppel), *Arts*, New York, janv. 1957, p. 15-19

HARRIS, R. : Richard Goetz, Art Detective, *Vogue*, New York, 1er mars 1957, p. 136-137, 176

HOMER, W. : Seurat's Port-en-Bessin, *Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, été 1957, p. 17-41 (article important)

ANON. : Au Musée Jacquemart-André, 70 Œuvres de Seurat, *Arts*, Paris, 20-26 nov. 1957, p. 1 (compte rendu d'exposition)

ELGAR, F. : Une grande première : les dessins de Seurat, *Carrefours*, Paris, 20 nov. 1957 (compte rendu d'exposition)

BESSON, G. : Prélude à une exposition : Seurat, *Les Lettres Françaises*, Paris, 21-27 nov. 1957 (compte rendu d'exposition)

BONNET, Dr. P. : Seurat et le Néoimpressionnisme, *Le Crocodile*, Lyon, nov.-déc. 1957, p. 6-22

SCHÖN, G. : Seurat-Ausstellung im Museum Jacquemart-André, *Rheinische Post*, Düsseldorf, 12 déc. 1957 (compte rendu d'exposition)

DORRA, H. : Re-naming a Seascape by Seurat, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, janv. 1958, p. 41-48

ANON. : The Science of Seurat, *Time*, New York, 20 janv. 1958, p. 70-73

BAZIN, G. : Seurat est le Vinci français, *Arts*, Paris, 22-28 janv. 1958, p. 14 (compte rendu d'exposition)

RICH, D. C. : The Place of Seurat, *The Art Institute of Chicago Quarterly*, 1er févr. 1958, p. 2-5

ANON. : X-Rays Reveal « Indiscreet » Self-Portrait of Seurat, *The New York Times*, 6 févr. 1958

SWEET, F. : Seurat Exhibition in Chicago, *The Christian Science Monitor*, Boston, 24 févr. 1958 (compte rendu d'exposition)

D'HARNONCOURT, R. : Masterpieces by Seurat, *The New York Times Magazine*, 23 mars 1958

SCHAPIRO, M. : New Light on Seurat, *Art News*, New York, avr. 1958, p. 22-24, 44-45, 52 (article important)

ANON. : Un vrai Seurat perdu à Sainte-Anne trouvé aux Puces, *Paris-Match*, 3 mai 1958

HERBERT, R. L. : Seurat in Chicago and New York, *The Burlington Magazine*, Londres, mai 1958, p. 146-155 (compte rendu d'exposition — article important)

HERBERT, R. L. : Seurat and Chéret, *The Art Bulletin*, New York, juin 1958, p. 156-158 (article important)

HOMER, W. I. : Seurat's Formative Period —, 1880-884, *The Connoisseur*, Londres, août 1958, New York sept. 1958, p. 58-62 (compte rendu d'exposition — article important)

Enquête : Is today's artist with or against the past?, *Art News*, New York, été 1958 (réponse de Stuart Davis, p. 43)

Works of Art — Given or Promised, *The Museum of Modern Art Bulletin*, New York, vol. XXVI, N° 1, automne 1958, (N° spécial)

FRANKFURTER, A. M. : Midas on Parnassus, *Art News Annual* XXVIII, New York, 1959, p. 32-63, 192-202

HOMER, W. I. : Notes on Seurat's Palette, *The Burlington Magazine*, Londres, mai 1959, p. 192-193 (article important)

CHASTEL, A. : Une source oubliée de Seurat, *Etudes et Documents sur l'art français*, tome XXII (1950-1957) [paru en 1959], p. 400-407 (article important)

HERBERT R. L. : Seurat and Puvis de Chavannes, *Yale University Art Gallery Bulletin*, oct. 1959, p. 22-29

HERBERT, R. L. : Seurat and Emile Verhaeren — Unpublished Letters, *Gazette des Beaux-Arts*, (à paraître en automne 1959 — article important)

INDEX DES ŒUVRES PAR TITRES ET SUJETS

A

A droite, moyenne distance, étude pour « La Grande-Jatte », N° 129
A l'ombre et au soleil, étude pour « La Grande-Jatte », N° 117
Aman-Jean, N°s 63, 64
Ancres, étude pour « Gravelines, un soir » (dessin), N° 202 d
Angle d'une maison *ou* Mur rose dans la verdure, N° 35
Arbre, étude pour « La Parade » (dessin), N° 180 a
Arbres et bateaux, N° 208
Arbres, hiver, N° 14
Arc-en-ciel, étude pour « Une Baignade », N° 92
Arrosoir *ou* Jardin au Raincy, N° 65
Avant-port, marée basse, Port-en-Bessin, N° 184
Avant-port, marée haute, Port-en-Bessin, N° 188
photographie du site, p. LXIX
Asnières, N°s 83, 84, 84 *bis*, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98

B

Baignade, Asnières, N° 98 ; *mentionné* p. XI, XXVIII, XXIX, XL, XLII, XLIII, XLIV, XLV, LIV, LVII, LXII, LXXV, LXXVI (note 59 b), LXXVIII, LXXXI, LXXXII-LXXXIV, LXXXVI, LXXXVII, LXXXVIII, XC, XCI, XCII, CVI, CVII, CVIII, CIX
détails, p. LXXXV, 103, 105
études préparatoires, N°s 84, 84 *bis*, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97 ; dessins : N°s 97 a, b, c, d, e, f, g, h
schéma, p. LXXXIII
Baigneur assis, étude pour « Une Baignade », N° 96
Baigneurs, étude pour « Une Baignade », N° 86
Baigneuse au rideau bleu, N° 5
Balayeur, N° 53
Banlieue, N° 13 ; *mentionné*, p. LXXX
Banlieue, hiver, N° 12
Barbizon, N°s 15, 37, 66
Barques et bateaux de pêche, marée haute, Grandcamp, N° 149
Bateaux amarrés et arbres, N° 209
Bateaux échoués, Grandcamp, N° 150
Bateaux, marée basse, Grandcamp, N° 151
Bec du Hoc, Grandcamp, N° 153 ; *mentionné* p. XVI, XXI, XLIV, XLVI, LIV, LVIII
détails, p. LXXXVIII, 180
photographie du site, p. XLV
Berge, étude pour « La Grande-Jatte », N° 111
Berge de la Seine, N° 105
Berge d'une rivière, femmes, N° 101
Berge herbue, N° 25
Bord de la Seine, N° 83
Bout de jetée, Honfleur, N° 163 ; *mentionné* p. LII, LIX
Bras levé, étude pour « La Grande-Jatte » (dessin), N° 138 a
Buste de la femme assise, étude pour « La Grande-Jatte » (dessin), N° 138 e

C

Canot près de la berge, Asnières *ou* Bord de la Seine, N° 83
Casseur de pierres, N° 46
Casseur de pierres à la brouette, N° 49
Casseur de pierres, torse nu, N° 20
Casseurs de pierres, N° 47
Casseurs de pierres, Le Raincy, N° 21
Cavalier de la femme au singe, étude pour « La Grande-Jatte », N° 118
Centre et droite, moyenne distance, le chien blanc, étude pour « La Grande-Jatte », N° 123
Centre, moyenne distance, femme à la jupe rose, étude pour « La Grande-Jatte », N° 127
Chahut, N° 199 ; *mentionné* p. XXVIII, LXIX, LXX, LXXIII, LXXIV, LXXV, LXXVI (note 59 b), LXXVIII, LXXXIV (note 10), XCVI, XCVIII, C, CIV, CX
dessin, N° 197 a
études préparatoires, N°s 197 *bis* (?), 197, 198
schéma, p. CI
Champ de blé, N° 69
Champs à Barbizon, N° 37
Champs, été, N° 72
Chapeau et ombrelle, étude pour « Les Poseuses » (dessin), N° 178 b
Chapeau, souliers, linge, étude pour « Une Baignade » (dessin), N° 97 e
Chenal de Gravelines, direction de la mer, N° 207 ; *mentionné* p. LXXIII
Chenal de Gravelines, Grand Fort-Philippe, N° 206 ; *mentionné* p. LXXIII
Chenal de Gravelines, Petit Fort-Philippe, N° 205 ; *mentionné* p. LXXIII
schéma, p. CII
Chenal de Gravelines, un soir, N° 203 ; *mentionné* p. LXXIII
dessins, N°s 200 a, b, c, d
étude, N° 202

Cheval dans un champ, N° 31
Cheval et bateaux, étude pour « Une Baignade », N° 87
Cheval près d'une barrière, N° 56
Chevaux dans le fleuve, étude pour « Une Baignade », N° 88
Chien blanc, étude pour « La Grande Jatte » N° 123
Chien, étude pour « La Grande-Jatte » (dessin), N° 117 a
Cinq personnages mâles, étude pour « Une Baignade », N° 94
Cirque, N° 211 ; *mentionné* p. XVI, XXII, XXVIII, XXIX, LXXIII, LXXIV, LXXV, LXXVI (note 59 b), LXXVIII, LXXXIV, XCVI, C, CIII-CVI, CVII, CX, CXI-CXII
aquarelle, N° 210 e
dessins, N° 210 a, b, c, d, f
détail, p. CIII
étude préparatoire, N° 210
schéma, p. CV
Clipper, étude pour « Gravelines Petit Fort-Philippe » (dessin), N° 204 a
Clown et monsieur Loyal, étude pour « Le Cirque » (dessin), N° 210 b
Coin de l'atelier de l'artiste, étude pour « Les Poseuses » (dessin), N° 178 a
Coin d'un bassin, Honfleur, N° 166 ; *mentionné* p. XIII-XIV, XVI, LII-LIII, LIV, LVIII, XC (note 23)
Copie d'après l'Angélique d'Ingres, N° 1
Copie d'après l'Angélique d'Ingres (dessin), N° 1 a
Couchant, N° 16
Coucher de soleil, N° 18
Coucher de soleil, Grandcamp, N° 143
Couple se promenant, étude pour « La Grande-Jatte », N° 135
Couple se promenant, étude pour « La Grande-Jatte », N° 136 ; *mentionné* p. LXXVI (note 59 d)
Couple se promenant, étude pour « La Grande-Jatte » (dessin), N° 135 a
Courbevoie, N°s 84 *bis*, 85, 160, 161, 172 a, 172
Cousine de l'artiste, Mme B., N° 2
Crépuscule, étude pour « Gravelines, un soir » (dessin), N° 202 a
Crotoy, voir : *Le Crotoy*

D

Dans la rue, N° 59
Danseuse, étude pour « Le Chahut » (?), N° 197 *bis*
Deux femmes et l'eau, N° 158 ; *mentionné* p. LIV
Deux rives, étude pour « Une Baignade », N° 84
Deux voiliers, Grandcamp, N° 145
Dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte, N° 139 ; *mentionné* p. XII-XIII, XIV, XV, XVI, XXII, XXIII, XXVII, XXVIII, XXIX, XLIII, XLIV, XLV, XLVI, XLVII, LIV, LV, LVII, LVIII, LIX, LXII, LXVIII, LXXV, LXXVI (note 59 b), LXXVIII, LXXXIV-LXXXVIII, LXXXIX, XC, XCI, XCII, C, CIII (note 45), CVI, CVIII, CIX
détails, p. LXXXVI, 159, 161, 165
études préparatoires, N°s 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138 ; dessins : N°s 116 a, b, c, 117 a, 131 a, 132 a, 133 a, b, c, 134 a, b, c, d, 135, a 138 a, b, c, d, e, f, g, h, i, j
schéma, p. LXXXVII
Dimanche, Port-en-Bessin, N° 189 ; *mentionné* p. LXX
photographie du site, p. LXVII
Direction de la mer, le Chenal de Gravelines, *voir :* Chenal de Gravelines, direction de la mer

E

Echo, étude pour « Une Baignade » (dessin), N° 97 a
Échouage à Grandcamp, N° 147
Écuyère, étude pour « Le Cirque » (dessin), N° 210 d
Effet de neige, N° 61
Embouchure de la Seine, un soir, Honfleur, *voir :* Honfleur, un soir, embouchure de la Seine
Entrée de l'avant-port, Port-en-Bessin, N° 186 ; *mentionné* p. XCIV, XCV
Entrée du port, Honfleur, N° 162 ; *mentionné* p. LII, LIX, LXXVI
Été, N° 23
Étude complète pour « Le Cirque », N° 210
Étude complète pour « Les Poseuses », N° 177 ; *mentionné* p. XVI, LX, XCII
Étude d'après « La Parade » (dessin), N° 181 a
Étude de draperie pour « La Grande-Jatte » (dessin), N° 133 c
Étude de plage *ou* Marine de Gravelines avec barque, N° 201
Étude finale pour la composition de « La Grande-Jatte », N° 138 ; *mentionné* p. LXXVI (note 59 d), CIII (note 45)
Étude finale pour « Le Chahut », N° 198 ; *mentionné* p. XCVI, XCVIII
détail, p. XCVIII
Étude finale pour « Une Baignade », N° 97 ; *mentionné* p. XLIX (note 16), LXXXII
Étude pour « Entrée du port, Honfleur » (dessin), N° 162 a
Étude pour « Fort-Samson, Grandcamp » N° 156
Étude pour « Gravelines, un soir », N° 202
Étude pour « Honfleur, un soir, embouchure de la Seine », N° 170
Étude pour « Jeune femme se poudrant », N° 194
Étude pour la composition complète de « La Grande-Jatte », N° 137
Étude pour « La grève du Bas-Butin, Honfleur », N° 164
Étude pour « La Parade », N° 180
Étude pour la section centrale de « La Grande-Jatte » (dessin), N° 116 a
Étude pour « La Seine à la Grande-Jatte », N° 182
Étude pour « L'Hospice et le phare, Honfleur », N° 167
Étude pour « Le Bec du Hoc », N° 152
Étude pour « Le Chahut », N° 197
Étude pour « Le Chahut » (dessin), N° 197 a
Étude pour « Le Chenal de Gravelines, Petit Fort-Philippe » N° 204

Étude pour « Le Cirque » (aquarelle), N° 210 e
Étude pour « Le pont de Courbevoie » (dessin), N° 172 a
Étude pour « Petit homme au parapet » *ou* « L'Invalide » (dessin), N°s 9 a, 9 b
Étude pour « Petit paysan en bleu » *ou* « Le Jockey » (dessin), N° 44 a

F

Faneuses à Montfermeil, N° 10
Faucheur, N° 39
Femme à la jupe rose, étude pour « La Grande-Jatte », N° 127
Femme assise au parasol, étude pour « La Grande-Jatte » (dessin), N° 138 g
Femme assise, moyenne distance, étude pour « La Grande-Jatte » (dessin), N° 138 h
Femme assise tenant un parasol, étude pour « La Grande-Jatte » (dessin), N° 138 f
Femme cousant, étude pour « La Grande-Jatte » (dessin), N° 138 i
Femme pêchant, étude pour « La Grande-Jatte », N° 131 ; *mentionné* p. LXXXV (note 15)
Figure massive dans un paysage, N° 55
Fillette en blanc, étude pour « La Grande-Jatte », N° 120
Fillette en blanc, étude pour « La Grande-Jatte » (dessin), N° 138 b
Fleurs dans un vase, N° 7 ; *mentionné* p. LXXIX
Forêt de Barbizon, N° 66
Fort-Samson, Grandcamp, N° 157 ; *mentionné* p. XLVI

G

Garçon assis, étude pour « Une Baignade » (dessin), N° 97 b
Garçon dans l'herbe, Pontaubert, N° 30 ; *mentionné* p. LXXX, CVIII
Garçon de dos, étude pour « Une Baignade » (dessin), N° 97 c ; *mentionné* p. XLI
Garçons se baignant, étude pour « Une Baignade », N° 91
Goûter, N° 102
Grandcamp, N°s 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157 ; *mentionné* p. XLIV, LXXXIX
Grandcamp, un soir, N° 155 ; *mentionné* p. LIV
Grand Fort-Philippe, *voir :* Chenal de Gravelines, Grand Fort-Philippe
Grande-Jatte, *voir :* Dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte
Grande-Jatte, la Seine, printemps, N° 183 ; *mentionné* p. LXIII (note 45), LXX
Grande-Jatte, temps gris, N° 190 ; *mentionné* p. LXVII, LXVIII, LXX
Gravelines, N°s 200, 201, 202 a, 202 b, 202 c, 202 d, 202, 203, 204, 204 a, 205, 206, 207 ; *mentionné* p. LXXIII, CII, CXI
Gravelines, un soir, *voir :* Chenal de Gravelines, un soir
Gravelines, un soir, étude pour « Le Chenal de Gravelines, un soir », N° 202
Grève du Bas-Butin, Honfleur, N° 165 ; *mentionné* p. LI (note 20), LII, LIV, LVIII, LIX
Groupement de personnages, étude pour « La Grande-Jatte », N° 128
Grues et la percée, Port-en-Bessin, *voir :* Port-en-Bessin, les grues et la percée

H

Hiver, banlieue, N° 12
Hommage à Pierre Puvis de Chavannes, N° 4
Homme à femmes, N° 196
Homme à femmes (dessin), N° 196 a
Homme à la houe, N° 42 ; *mentionné* p. LXXV
Homme au panier, N° 48
Homme dans un bateau, N° 81
Homme et arbre, étude pour « La Grande-Jatte » (dessin), N° 116 b
Homme et femme pêchant, étude pour « La Grande-Jatte », N° 130
Homme étendu, étude pour « Une Baignade » (dessin), N° 97 h
Homme peignant son bateau, N° 82
Hommes enfonçant des pieux, N° 51
Honfleur, N°s 162 a, 162, 163 a, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171 ; *mentionné* p. LIII-LIV, LXXXIX
photographie du site, p. LIII
Honfleur, un soir, embouchure de la Seine, N° 171 ; *mentionné* p. XXII, LII, LVIII, LIX, XC, XCII (note 31), CII (note 44), CIX
détail, p. LXXXIX
Hospice et le phare, Honfleur, N° 168 ; *mentionné* p. LI (note 20), LII, LIII, LIV, LVIII, LIX
photographie du site, p. LIII

I

Ile de la Grande-Jatte, N°s 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116 a, 116 b, 116 c, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131 a, 131, 132 a, 132, 133, 134, 135, 135 a, 136, 137, 138, 139, 182, 183, 190
Ile de la Grande-Jatte, N° 116 ; *mentionné* p. XLIII, LXXVI (note 59 d)

J

Jalon sur la berge d'une rivière, N° 75
Jambe, étude pour « Une Baignade » (dessin), N° 97 d
Jardin au Raincy *ou* L'arrosoir, N° 65
Jardinier, N° 40
Jardinier *ou* L'homme au panier, N° 48
Jeune femme se poudrant, N° 195 ; *mentionné* p. LXIX, LXX, LXXVI, LXXVIII, XCVI-XCVIII, C, CIV, CX
étude préparatoire, N° 194
détail, p. 249
schéma, p. XCVII

Jeunes garçons et cheval, étude pour « Une Baignade », N° 95
Jockey *ou* Petit paysan en bleu, N° 44
dessin, N° 44 a
Joueur de trombone, étude pour « La Parade » (dessin), N° 180 b
Jupiter et Thétis, N° 6 ; *mentionné* p. LXXX

L

La Maria, Honfleur, *voir :* Maria, Honfleur
Le Crotoy, N°s 192, 193 ; *mentionné* p. LXVIII
photographie, p. 245
Le Crotoy, après-midi, *voir :* Vue du Crotoy, amont.
Le Crotoy, matin, *voir :* Vue du Crotoy, aval.
Le Raincy, N°s 21, 36, 65
Lisière de bois, printemps, N° 54
Luzerne, Saint-Denis, N° 159 ; *mentionné* p. LIV

M

Madame B., cousine de l'artiste, N° 2 ; *mentionné* p. LXXIX
Maison au Raincy, N° 36
Maison dans les arbres, N° 67
Maison, toit rouge, N° 73
Maisons blanches, Ville d'Avray, N° 34
Maisons et jardin, N° 33
Maria, Honfleur, N° 169 ; *mentionné* p. LII (note 24), LIX, LXXVI
Marine de Gravelines avec barque *ou* Etude de plage, N° 201
Marine, Grandcamp, N° 144
Marine, Grandcamp, N° 146
Marine sans barque, Gravelines, N° 200
Meule, N° 32
Montfermeil, N° 10
Mouillage, Grandcamp, N° 142
Moyenne distance et fond, étude pour « La Grande-Jatte », N° 113
Moyenne distance, gauche, avec bateau à voile, étude pour « La Grande-Jatte », N° 109
Moyenne distance, gauche, avec homme debout, étude pour « La Grande-Jatte », N° 108
Moyenne distance, gauche, étude pour « La Grande-Jatte », N° 110
Moyenne distance, gauche, étude pour « La Grande-Jatte, N° 124
Moyenne distance, gauche, Saint-Cyrien, étude pour « La Grande-Jatte », N° 115
Mur rose dans la verdure *ou* Angle d'une maison, N° 35

P

Parade de cirque, N° 181 ; *mentionné* p. XXII, XXIV, LXII, LXIII, LXIV, LXVII, LXXV, LXXVI (note 59 b), LXXVII, XCII-XCIV, C, CIV (note 46), CIX-CX
étude, N° 180
dessins, N°s 180 a, b, c, 181 a
schéma, p. XCIII
Paysage, N° 11
Paysage, N° 24
Paysage, N° 140 *bis*
Paysage à la tourelle, N° 106
Paysage au pieu, N° 26
Paysage au tas de bois, N° 3
Paysage aux environs de Paris, N° 68
Paysage d'eau, N° 17
Paysage de l'Ile-de-France, N° 27
Paysage rose, N° 43
Paysan à la houe, N° 45
Paysanne assise dans l'herbe, N° 29 ; *mentionné* p. LXXV, LXXX
Paysannes au travail, N° 41
détail, p. LXXXI
Paysans enfonçant des pieux, N° 38
Pêcheur, N° 99
Pêcheur, étude pour « La Grande-Jatte », N° 132 ; dessin : N° 132 a
Pêcheurs à la ligne, N° 80 ; *mentionné* p. XLVI, LXXXII
détail, p. 78
Pêcheurs dans un bateau amarré, N° 79
Pêcheurs près d'un pont, N° 78
Pêcheuse, étude pour « La Grande-Jatte » (dessin), N° 131 a
Peintre Aman-Jean en Pierrot, N° 63
Péniche amarrée, N° 77
Périssoire, N° 100
Personnage assis, étude pour « Une Baignade », N° 93
Personnage dans un pré, N° 52
Personnage dans un pré, N° 74
Petit Fort-Philippe, *voir :* Chenal de Gravelines, Petit Fort-Philippe
Petit homme au parapet *ou* L'Invalide, N° 9
Petit paysan en bleu *ou* Jockey, N° 44
Phare de Honfleur, étude pour « Bout de jetée, Honfleur » (dessin), N° 163 a
Phare et l'hospice, Honfleur, *voir :* Hospice et le phare, Honfleur
Pierrot à la pipe blanche (Aman-Jean), N° 64
Pontaubert, N°s 8, 30
Pont Bineau, N° 103
Pont de Courbevoie, étude pour « Une Baignade », N° 84 *bis*
Pont de Courbevoie, hiver, N° 172 ; *mentionné* p. LIX, XC, XCII, CIX
Pont de Courbevoie *ou* La Seine à Asnières, étude pour « Une Baignade », N° 85
Pont et les Quais, *voir :* Port-en-Bessin, le pont et les quais
Port-en-Bessin, N°s 184, 185, 186, 187, 188, 189
photographies, p. LXVII, LXIX, CXI
Port-en-Bessin, avant-port, marée basse, N° 184 ; *mentionné* p. LXX, XCIV
photographie du site, p. CXI
Port-en-Bessin, avant-port, marée haute, N° 188 ; *mentionné* p. LXVI, LXX, XCIV
photographie du site, p. LXIX
Port-en-Bessin, dimanche, *voir :* Dimanche, Port-en-Bessin
Port-en-Bessin, entrée de l'avant-port, *voir :* Entrée de l'avant-port, Port-en-Bessin

Port-en-Bessin, le pont et les quais, N° 187 ; *mentionné* p. XXIV, LXVII, LXX
détail, p. 235
Port-en-Bessin, les grues et la percée, N° 185 ; *mentionné* p. LXVI, LXX, LXXVI
schéma, p. XCV
Poseuse assise, de profil, étude pour « Les Poseuses », N° 175 ; *mentionné* p. LIX
Poseuse assise, vue de dos, étude pour « Les Poseuses », N° 176 ; *mentionné* p. LIX
Poseuse debout, de face, étude pour « Les Poseuses », N° 173
Poseuse debout, étude d'après « Les Poseuses » (dessin), N° 179 a
Poseuse debout, étude pour « Les Poseuses », N° 174 ; *mentionné* p. XX, XXII, LIX, XC (note 25), XCII (note 31), CIII (note 45)
Poseuse debout, étude pour « Les Poseuses » (dessin), N° 74 a
Poseuses, N° 178 ; *mentionné* p. XXII, XXVIII, LVI-LVII, LIX, LX, LXII, LXIII, LXIV, LXVII, LXVIII, LXXV, LXXVI (note 59 b), LXXVIII, XC-XCI, XCII, XCIII, XCVIII, C, CVI, CIX, CX
études préparatoires, N°s 173, 174, 175, 176, 177
dessins, N°s 174 a, 178 a, 178 b, 179 a
schéma, p. XCI
Poseuses (petite version), N° 179 ; *mentionné* p. LXIV, CIII (note 45)
Profil de clown, étude pour « Le Cirque » (dessin), N° 210 f
Promenade matinale, étude pour « La Seine à Courbevoie », N° 160
Promeneuse avec parasol, étude pour « La Grande-Jatte », N° 133
Promeneuse avec parasol, étude pour « La Grande-Jatte » (dessin), N° 133 b
Promeneuse avec singe, étude pour « La Grande-Jatte », N° 134
Promeneuse, étude pour « La Grande-Jatte » (dessin), N° 133 a

Q

Quai, étude pour « Gravelines, un soir » (dessin), N° 202 c
Quatre bateaux, Grandcamp, N° 148

R

Rade de Grandcamp, N° 154 ; *mentionné* p. XVI, XXI, XLVI, LIV, LVIII, LXXV
Régisseur, poney et clown, étude pour « La Parade » (dessin), N° 180 c
Rivière, N° 76
Rue, N° 140
Rue Saint-Vincent, neige, N° 62
Rue Saint-Vincent, printemps, N° 104
Ruines des Tuileries, N° 60
Ruines d'un vieux moulin, Grandcamp, N° 141
Roches dans la forêt, Barbizon, N° 15

S

Saint-Cyrien, étude pour « La Grande-Jatte », N° 115
Saint-Denis, N° 159
Section de gauche, groupement de personnages, étude pour « La Grande-Jatte », N° 128
Section distante de la berge, étude pour « La Grande-Jatte », N° 112
Section du centre et de gauche avec quelques personnages, à l'ombre et au soleil, étude pour « La Grande-Jatte », N° 117
Section du centre et de gauche avec quelques personnages, la fillette en blanc, étude pour « La Grande-Jatte », N° 120
Seine à Asnières *ou* Le pont de Courbevoie, étude pour « Une Baignade », N° 85
Seine à Courbevoie, N° 161 ; *mentionné* p. XVI, XLVI, LIV
Seine à la Grande-Jatte, printemps, N° 183 ; *mentionné* p. LXIV
Seine au printemps *ou* La Seine vue de la Grande-Jatte, N° 107
Seine vue de la Grande-Jatte *ou* La Seine au printemps, N° 107
Singe, étude pour « La Grande-Jatte » (dessin), N° 134 b
Singes, feuille d'études pour « La Grande-Jatte » (dessin), N° 134 a
Singes, feuille d'étude pour « La Grande-Jatte » (dessin), N° 134 c
Sous-bois à Pontaubert, N° 8
Spectateurs, étude pour « Le Cirque » (dessin), N° 210 a

T

Tâcheron, N° 28
Tas de pierres, N° 22
Temps gris, Grande-Jatte, N° 190
Terrassier, N° 50
Terrassiers, N° 19 ; *mentionné* p. LXXIX-LXXX
Tête de clown, étude pour « Le Cirque » (dessin), N° 210 c
Tête de la femme cousant, étude pour « La Grande-Jatte » (dessin), N° 138 j
Tête de l'homme étendu, étude pour « Une Baignade » (dessin), N° 97 g
Torse de l'homme étendu, étude pour « Une Baignade » (dessin), N° 97 f
Tour Eiffel, N° 191 ; *mentionné* p. LXVII
Trois dos, étude pour « La Grande-Jatte », N° 121
Trois femmes, étude pour « La Grande-Jatte » (dessin), N° 138 d
Tuileries, N° 60

U

Un dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte, *voir :* Dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte
Une Baignade, *voir :* Baignade
Usines, N° 71

V

Vache dans un pré, N° 57
Vaches dans un pré, N° 58
Vers le bourg, N° 70
Vêtements, étude pour « Une Baignade », N° 89
Vêtements et chapeau, étude pour « Une Baignade », N° 90
Vieille femme et nourrice, étude pour « La Grande-Jatte » (dessin), N° 138 c
Ville d'Avray, maisons blanches, N° 34
Voiliers, étude pour « Gravelines un soir » (dessin), N° 202 b
Vue du Crtooy, amont *ou* Le Crotoy, après-midi, N° 193 ; *mentionné* p. XXIV, LXX, LXXIII, LXXVI, XCII (note 31), XCVI, CII (note 44), CX
photographie, p. 245
Vue du Crotoy, aval *ou* Le Crotoy, matin, N° 192 ; *mentionné* p. XXIV, LXX, LXXIII, LXXVI, XCVI, CX
Vue du fond avec quelques personnages, étude pour « La Grande-Jatte », N° 114
Vue du fond avec quelques personnages, étude pour « La Grande-Jatte », N° 122
Vue générale avec cavalier de la femme au singe, étude pour « La Grande-Jatte », N° 118
Vue générale avec chien, étude pour « La Grande-Jatte » (dessin), N° 116 c
Vue générale avec femme cousant, étude pour « La Grande-Jatte », N° 125
Vue générale avec groupement de personnages, étude pour « La Grande-Jatte », N° 119
Vue générale avec quelques personnages, trois dos, étude pour « La Grande-Jatte », N° 121

INDEX DES PROPRIÉTAIRES

Cet index comprend les noms de tous les propriétaires successifs des œuvres peintes de Seurat, les chiffres *en italiques* indiquant les œuvres appartenant actuellement aux particuliers, musées ou marchands nommés. Les musées y sont insérés sous le nom de leur ville tandis que sous le titre d'une ville ou d'un pays imprimé *en italiques* se trouvent énumérées toutes les œuvres qui s'y trouvent à présent.

A

A. (I. d'), 116
Aberconway (Lady Christabel), *79*, *88*, *132*, 133
Adam (Paul), 163
Aghion (Mme J.), 154
Alexandre (Arsène), 51, 172
Alexis (Paul), 62 [?], 64, 149, 150, 188
Angleterre (coll. part.), 1
Angrand (Charles), 182
Appert, 1, 11, 21, 33, 36, 72, 87, 138, 151, 185, 186, 197 *bis*
Appert (Famille), 78 [?]
Appert (Léon), 2, 7, 59, 65, 80, 98, 205, 206, 211
Appert (Mme Léopold), 143, 144
Appert (Louis), 139, 198
Appert (Marie-Berthe), 32, 143, 144
Appert (Maurice), 65, 80
Appert Roussel (Louise), 32
Arden, N. Y., 185
Ascona (Tessin), 116 b
Athènes, 192

B

Baker (Walter C.), *178* b
Bâle, 26, 97 h, 131, 181 a, 196 a
Ball (A. & R.), *209*
Baltimore Museum of Art, *164*
Barbazanges, 12, 79, 88, 132, 134, 169, 187
Barbee (Stanley L.), 122
Bareiss (Walter), 93
Barnes Foundation, *120*, *145*, *148*, 154, *162*, *178*, *196*
Bartlett (Mr. & Mrs.), 139
Beatty (Mrs. A. Chester), 18, 34, 116, 154, 168, 187
Beatty (Sir A. Chester), *18*, *34*, *168*
Berès (Huguette), 3, *4*, *61*
Berès (Pierre), *94*
Berners (Lord), 82
Bernhard (Mr. & Mrs. Richard J.), *158*
Bernheim (Georges), 79
Bernheim-Jeune, Galeries, 8, 9, 28, 60, 71, 73, 74, 76, 78, 83, 85, 88, 90, 96, 100, 102, 105, 109, 127, 128, 131, 152, 153, 154, 157, 159, 163, 164, 168, 179, 181, 191, 192, 196, 201, 208, 209
Beyeler (Ernst), *97* h
Bignou Galerie, Paris, 1, 7, 35, 84, 92, 96, 99, 116, 133, 134, 148, 154, 158, 162, 172, 186, 187, 201, 206
Bignou Gallery, New York, 7, 19, 30, 34, 92, 103, 122, 158
Biondi, 3
Blair (R. K.), 18
Bliss (Lillie P.), 186
Bliss (Mr. & Mrs. Robert Woods), 2
Bloch (Vitale), *138* h
Block (Mr. & Mrs. Leigh B.), *119*, *194*

Boch (Mlle Anna), 183
Bonnier (Gérard), *97* d
Bossuat (Victor), 43, 55, 73, 106
Bourgeois (Stephane), 138
Bradford (Penn.), 20
Braun (Alexandre), 207
Brookline (Mass.), 115, 127
Brû (Casimir), 139
Brummer, 190
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, *183*
Buffalo, (N. Y.), Albright Art Gallery, *124*, *198*
Bührle (Emil G.), *117*, *133*, *180*
Burden (Mr. & Mrs. William A. M.), *203*
Butler (The Rt Hon. R. A.), *83*, *206*

C

Caetani (Princesse Marguerite), 83, 191
Cambridge (Angleterre), Fitzwilliam Museum, *104*
Cambridge (Mass.), 7, 122, 138 a
Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum, Harvard University, *7*, *122*
Cannu (Mme), 56
Cargill (D. W. T.), 30, 92, 103, 122, 205
Carstairs, 134
Cazalet (Capt. Victor), 19
Caze (Robert), 97
Charlier, 165
Charpentier (Dr Albert), 53, 141
Chicago, 119, 139, 194
Chicago, Art Institute, *139*
Christophe (Jules), 179
Churchill (Lord Ivor Spencer), 73, 82, 95
Claessens (M.), 171
Clarendon (Texas), 102
Clark (Sir Kenneth), *8*, 153
Clark (Stephen C.), 96, *181*
Clark (Mrs. William Andrews), 108
Cleveland Museum of Art, *93*
Cochin (Denys), 83
Courtauld (Miss Jeanne), *81*
Courtauld (Samuel), 79, 81, 82, 83, 88, 98, 132, 133, 172, 195, 197, 201, 206 ; voir aussi : Londres, Home House Trustees
Cousturier (Edmond), 26, 117, 139, 158
Cousturier (François), 101, 117
Cousturier (Lucie), 140
Cross (Henri-Edmond), 115
Cunningham (Mrs. Alan), *115*, *127*
Cutsem (van), 165

D

D. (Mme J.), 14, 15, 42, 107
Daber (A.), 59
Davis (Mrs. Dwight F.), *92*
Denis (Maurice), 94
Deventer (S. van), 187
Dorny (Thérèse), *138* g
Doucet (Jacques), 210
Dreyfus (Emil), *26*
Druet, 89, 169, 199, 207
Dubourg (Jacques), 3, 4, 75

E

Ecosse (coll. part.), 74, 90
Edunski (B. A.), 179
Epkins (Mrs. William M.), 19

F

Fabre, 52
Fabre (Maurice), 89
Famenne (G.), 153
Feilchenfeldt (Frau Dr. W.), *134* a
Fénéon (Félix), 3, 4, 5, 6, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 25, 29, 30, 31, 35, 39, 41, 42, 44, 54, 61, 66, 70, 72, 79, 82, 84, 85, 92, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 107, 114, 118, 132, 138, 141, 142, 147, 154, 162, 167, 174, 175, 176, 185, 195, 197, 210
Ferrars, 23
Ferron, 100
Flechtheim, 8, 51, 153 [?], 162, 203
Ford II (Mr. & Mrs. Henry), *75*
France, Musées Nationaux (voir aussi : Paris, Musée du Louvre), *27*
France (coll. part.), 55, 56, 58, 64, 73, 106, 111, 149, 150, 155, 180 c
French Gallery, Londres, 195
Frenne (De), 173
Fry (Miss Marjorie), *159*
Fry (Roger), 159

G

Galtier, 11, 33, 197 *bis*
Ganay (Comtesse de), *12*, 61
Garibaldi, 188
Garibaldi (Charles), 75
Garlot (Eugène), 34
Gary, 97
Gausson (Léon), 160
Glasgow, City Art Collections, *30*, *67*, *84*
Goetz (Richard), 168, 192, 195, 199
Gourgaud (Baronne Eva), *91*, *197* a
Goodyear (Gen. A. Conger), 93, 124, *138* c
Grammont (Georges), 202
Grange (T. P.), *59*
Groot (Miss Adelaïde Milton de), *48*, *134* d
Gros (Roger), *16*, *167*
Gross Pointe Farms, (Mich.), 75
Grunewald, 199 [?]
Guitry (Sacha), 209
Gutbier, 172

H

Halvorsen (Walter), 190
Hanley (Edward T.), *20*
Hanna (Leonard C. Jr.), 93

Harriman (The Hon. & Mrs. W. Averell), *51*, *185*
Harriman (Marie), 185
Hauke (César de), 96, 151, 168
Haut (de la), 184
Henry (Charles), 129
Hessel (Jos.), 37, 79, 86, 89, 110, 124, 180
Heydt (Baron Dr. E. von der), *116* b
Hirsch (Robert von), *131*, *181* a, *196* a
Hochshiller, 179
Hodebert, 103, 118, 178
Hofflinger, 11, 33, 197 *bis*
Honing (A. J.), 53
Huinck & Scherjon, 187
Huntington (Lady), 30

I

Independent Gallery, Londres, 73
Indianapolis, John Herron Art Institute, *205*
Israël, 66
Ittleson, *160*

K

Kann (Alphonse), 9, 179, 201
Kahn (Gustave), 171, 178, 199
Kansas City (Miss.), Nelson Gallery-Atkins Museum, *96*
Kelekian (Dikran Khan), 100, 195
Kessler (Comte H.), 51, 178
Kettaneh (Francis A.), *172* a
Keynes (Lady), *136*
Knobloch (Madeleine), 195, 203
Knoedler Galleries, Londres, 2, 108, 123, 127, 132
Knoedler Gallery, New York, 19, *24*, 35, 39, 99, 100, 103, 110, 115, 116, 123, 128, 134, 147, 151, 154, 158, 181, 184, 186, 193, 205
Kocherthaler, 8, 153
Köhler (Bernhard), 30, 157
Kröller-Müller (Mme), 163, 166, 189, 199, 207 ; voir aussi : Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

L

L. (M. A.), 63
Lafargue (E.), 101
Lambert (Alfred), 75
Laporte, 130, 140 *bis*
Laughton (Charles), 158
Laurent (C.), 153
Lecomte (Georges), 27, 122
Lee (George C.), 123
Lefèvre Gallery, Glasgow, 122
Lefèvre Gallery, Londres, 1, 2, 7, 18, 24, 26, 30, 34, 67, 74, 84, 85, 89, 90, 92, 95, 96, 99, 100, 103, 104, 108, 109, 110, 115, 116, 122, 123, 127, 128, 147, 154, 158, 162, 168, 172, 184, 186, 187, 196, 201, 205, 206
Lehman (Mrs. Arthur), *38*
Lehman (Mr. & Mrs. Robert), *39*, *114*, *174* a
Levasseur, 47, 50, 111
Levy (Dr. & Mrs. David M.), *97*, 171
Lévy (Gaston), 43, 73, 79, 106, 158
Lévy (Georges), 10
Lévy (Pierre), *13*, *80*
Lewes (Sussex), 136
Lewisohn (Adolf), 138
Lewisohn (Samuel), 138
Lewyt (Alex M.), *66*, *68*
Lipchitz (Jacques), *1* a
Liston (Eugene O. M.), 195
Loeb (Pierre), 180
Loewenstein (M.), 192
Lombard (Alfred), 188
Londres, 8, 18, 34, 59, 69, 79, 82, 83, 88, 89, 97 b, 98, 112, 132, 153, 159, 168, 172, 195, 197, 201, 204, 206
Londres, Home House Trustees, *82*, *172*, *195*, *197*, *201*
Londres, Tate Gallery, *98*
Londres, Trustees of the Tate Gallery, *89*, *153*
Lonquety, 114
Luce (Frédéric), 62
Luce (Maximilien), 62, 119, 204
Lund (Suède), 103, 162 a

M

Marcelin, 65
Maré (Rolf de), 162, 203
Marié (Miss Adèle), *108*
Marlborough Galleries, Londres, *112*, 133, 153 [?]
Marmon (Daniel W. & Elisabeth C.), 205
Marquet (Albert), 27
Marseille (Léon), 83
Massachusetts, (coll. part.), 123
Matisse (Henri), 208
Matisse (Pierre), 37, *208*
May (Saidie A.), 164
McIlhenny (Henry P.), *179*, *180* b
McInnes (W. M.), 67, 84
Meier-Graefe (Julius), 199
Mellon (Mr. & Mrs. Paul), *19*, *45*, *46*
Merion (Penn.), voir : Barnes Foundation
Mesnil, 84 *bis*
Mettler-Speckler (Arnold), 23
Minneapolis Institute of Arts, *187*
Mirbeau (Octave), 59, 102
Molyneux (Capt. E.), 109
Monnom (Mme), 203
Moreux (Mme Jean-Charles), *179* a
Morrison (S. A.), *97* b
Mouchy (Duc de), 12, 61
Mützenbecker (Curt de), 168

N

Natanson (Alexandre), 8, 9, 27, 43, 60, 61, 71, 100, 106
Newberry (John S.), *138* e
New York, 1 a, 3, 11, 24, 29, 31, 33, 37, 38, 39, 41, 42, 47, 48, 50, 51, 57, 65, 66, 68, 97 a, 97 f, 97, 99, 104, 108, 114, 116, 118, 130, 133 b, 134 d,

138 b, 138 c, 138 e, 138 f, 138 i, 138, 140, 151, 154, 155, 158, 160, 163 a, 171, 172 a, 174 a, 178 b, 181, 186, 191, 202 c, 203, 204 a, 208, 209, 210 a, 210 b
New York, Metropolitan Museum of Art, *131* a, *138*
New York, Museum of Modern Art, *133* b, *138* f, *171*, *186*
New York, Solomon R. Guggenheim Museum, *29*, *31*, *41*, *42*, *138* b, *204* a
Niarchos (Stavros), *192*
Nicol, 59
Northampton (Mass.), Smith College Museum of Art, *134*, *138* d, *138* j

O

Olin (Pierre), 69
Orswell (Mrs. Culver), *97* e
Osthaus (Karl-Ernst), 189
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, *163*, *166*, *189*, *199*, *207*

P

P..., 42, 72
P... (Mme), 107
Pacquement (Charles), 184
Pacquement (Jean), *170*
Paine II (Robert Treat), 127
Paris, 4, 5, 9 a, 9 b, 10, 12, 16, 21, 22, 27, 32, 36, 43, 44, 52, 54, 61, 63, 70, 85, 86, 87, 91, 94, 97 c, 97 g, 100, 107, 110, 113, 116 a, 116 c, 121, 125, 126, 129, 133 a, 134 c, 135 a, 138 g, 138 h, 143, 144, 156, 160, 161, 167, 170, 173, 174, 175, 176, 177, 178 a, 179 a, 180 a, 182, 188, 197 a, 202 a, 202 b, 210, 210 c, 210 d, 210 e, 210 f, 210, 211
Paris, Musée du Louvre, *97* g, *129*, *134* c, *174*, *175*, *176*, *178* a, *188*, *210*, *210* e, *211*
Paul-Signac (Mme B.), 22, 137
Payson (Mr. & Mrs. Charles S.), *151*
Peto (R. A.), *23*
Pétridès (Paul), 22, *44*
Philadelphie, 179, 180 b
Picard (Edmond), 192
Pimienta (G.), 129
Pissarro (Camille), 81, 134 c
Pomfret Center (Conn.), 97 e
Prague, Galerie Nationale, *169*
Providence (R. I.), 134 b
Pulborough, 81
Puybonnieux (J. et P.), 38, 45, 46, 57

Q

Quinn (John), 59, 179, 190, 193, 195, 211

R

Raskin (Mr. & Mrs. Julian I.), *37*
Redon (Arï), 10
Renand (Georges), 25, *52*, *70*, *85*, *86*, *100*, *110*, *173*
Reves (Emery), *25*
Rewald (Mr. & Mrs. John), *163* a
Rheims (Me) [sous séquestre de], *126*
Richard (George N.), *3*, *101*
Ritchie (M. H. W.), *102*
Rivière (Jules), 126
Rivière (Thérèse), 126
Robinson (Edward G.), 192
Rockefeller (Mr. & Mrs. David), *154*
Rodrigues-Henriques (J.), *9* a, 9, 10, 48, *113*, 130, 140 *bis*
Rosenberg, Londres, 117
Rosenberg, New York, *65*, 93, 116, 154, 187, 188, 203
Rosenberg, Paris, 8, 79, 145, 193, 195
Rothbart (Albert), 9
Rothschild (Baronne Alix de), *133* a
Roussel (François), 7
Roussel (Mme Léon), 7
Rysselberghe (Théo van), 184, 203, 207

S

Sachs (Mr. & Mrs. Howard J.), *128*
Sainsbury (R. J.), *69*
St. Louis City Art Museum, *184*
Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, *202*
Salomon, 194
Salz (Sam), 24, 40, 68, 75, 112
Sandblom (Professeur Philip), *103*, *162* a
Saunier (Charles), 123, 158 [?]
Seligman (Mr. & Mrs. Germain), *97* f, *191*
Seligmann, Paris, 192
Seligmann (Jacques), New York, 168, 180, 191
Selznick (Mrs. Irene Mayer), *118*
Séon (Alexandre), 113, 190
Seurat (Mme, mère du peintre), 81, 82, 83, 88, 98, 115, 132, 139, 169, 185, 188, 193, 197, 198, 201, 205, 206, 211
Seurat (Famille), 155, 181
Seurat (Emile), 79, 98, 139, 193, 198, 211
Seurat (Mme Emile), 5
Sharpe (Mrs. Henry D.), *134*
Signac (Paul), 22, 37 [?], 63, 68, 121, 125, 126, 137, 156, 161, 173, 177, 198, 202, 211. Voir aussi Paul-Signac (Mme B.)
Sprenger, 97
Stamford (Conn.), 128
Stang (J. B.), 96, 128
Stendahl, 118
Stern (Louis E.), *138* i
Stockholm, 97 d
Stransky (Joseph), 39, 118
Suisse (coll. part.), 44 a, 60, 62
Sullivan (Mrs. Cornelius J.), 134
Sutherland (Miss D. C.), 95
Sykes (Capt. S. W.), 24, 104

T

Tardif (Mlle Alice), 160
Taylor (William H.), 147

Thomas, 207
Thorndike (Charles), 17, 146
Tobler (Alfred), 201
Tournai, Musée de, *165*
Troyes, 13, 80
Turner (Percy Moore), 31, 67, 76, 82, 83, 88, 90, 98, 109, 115, 195, 197

U

Upperville (Virginia), 19, 45, 46
U.S.A. (coll. part.), 92, 109, 123, 190, 193

V

Vautheret (Etienne), 101, 103
Vauxcelles (Louis), 48
Velde (Henry van de), 69, 189
Verhaeren (Émile), 166, 168, 169
Vildrac, 139, 180
Vollard, 23, 39, 40, 68 [?], 89, 178

W

Wagram (Prince de), 169
Walker (Mrs. John D.), *147*
Washington (D. C.), 2, 147
Washington (D. C.), Harvard University, Dumbarton Oaks, *2*
Weill (A.), 101
Weinberg (William), 40, 59, 112
Wertheim (Maurice), 7, 122
Wetmore (Miss Edith), *97* a, *99*
Whitney (Ambassador & Mrs. John Hay), *116*, *155*
Wight (Isle of), 23
Wildenstein (Daniel), *140*
Wildenstein, Galleries, Londres, 69, 109
Wildenstein Galleries, New York, 38, 39, 45, 46, *57*, 66, 74, 97, 102, 114, 118, 119, 155, 160, 171, 193, 194, 198, *202* c, *210* b
Wildenstein, Paris, 195
Willems (Florent), 130, 140 *bis*
Wisselingh (van), 100, 110
Wuppertal-Elberfeld, Städtisches Museum, *132* a

Z

Zürich, 117, 133, 134 a, 180

TABLE DES MATIÈRES

Georges Wildenstein : Préface VII
Remerciements IX
Félix Fénéon : Écrits sur Georges Seurat XI
John Rewald : La vie et l'œuvre de Georges Seurat XXXIII
Henri Dorra : The Evolution of Seurat's Style LXXIX
Résumé français CVIII
Guide pour le catalogue CXII
Index des auteurs cités dans les commentaires CXV
Catalogue de l'œuvre peint de Seurat 1
Liste des expositions 281
Bibliographie 287
Index des œuvres 302
Index des propriétaires 307

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE
31 DÉCEMBRE 1959, SUR
LES PRESSES DE L'IMPRI-
MERIE TOURNON, 20, RUE
DELAMBRE, PARIS (XIVe)

DORRA
RÉWALD

SEURAT